فِكْرٌ وَفَن

٢٠




وَفِي كُلِّ شَيْءٍ لَهُ شَاهِدٌ
يَدُلُّ عَلَى أَنَّهُ وَاحِدٌ

UND IN ALLEN DINGEN

LIEGT EIN ZEUGNIS,

DAS DARAUF WEIST,

DASS GOTT DER EINE IST.

فكر وفن

مكام

العدد العشرون ١٩٧٣ العام العاشر

يصدرهـا: البرت تايلا و انامارى شيمل

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من شرفهم بمعونته فى إعداد هذا العدد
وبدون مساعدتهم كان من المحال ان تحصل هذه المجلة على شكلها الحالى الجميل
نناشدالقراء الكرام ان يداوموا فى ارسال معاونتهم وآرائهم القيمة ونحن لهم من الشاكرين
شكر و تقديـر :
تشكر هيأة تحرير مجلة «فكروفن» السيد شاهين على جميل خطوطه العربية التى زود بها هذه المجلة و التى لا زال يقدمها لها .. وهى تتمنى له مزيدا من الابداع فى اتحاف القراء بفنون الخط العربى ..

ترجمات: Ahmad Sharkas, Cambridge, Mass.; Dr. Muhammad Ali Hachicho, Köln; Dr. Arnold Hottinger, Madrid; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Dr. Nabih Sarsam, Iserlohn; Magdi Youssef, Bonn.

Nr. 20 1972 10. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber:
Albert Theile und Annemarie Schimmel

الفهرست

صورتا الغلافين:

مكتبة دير ڤالدساسن ا لمانيا، قاعة القرآة · Klosterbibliothek Waldsassen, Oberpfalz, Deutschland Lesesaal

مكتبة دير ميتن، نمسا · Klosterbibliothek Metten, Österreich

عن كتاب: Margarete Baur-Heinhold, Schöne alte Bibliotheken, Einführung von Karl Bosl Aufnahmen: Helga Schmitt-Glassner, Verlag Georg D. Callwey, München 1972

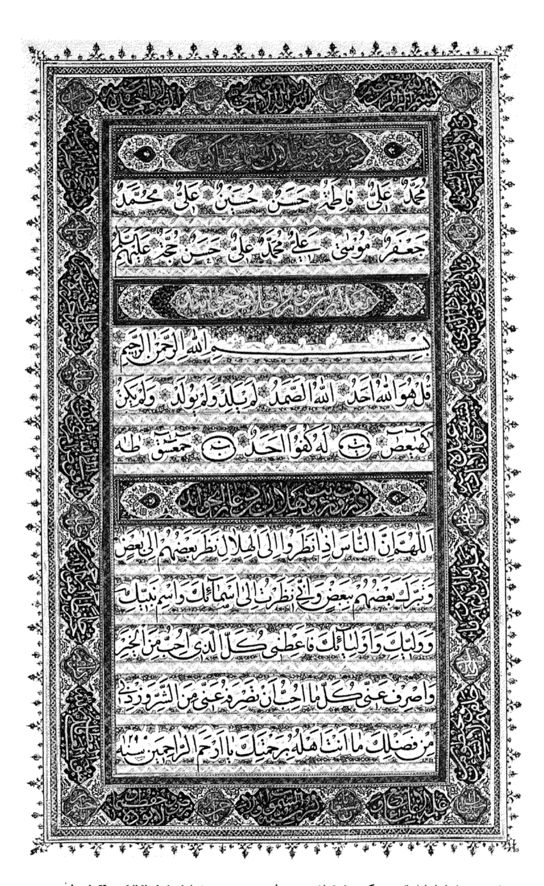
دار النشر: F. Bruckmann Verlag, D 8 München 20, Abholfach, Bundesrepublik Deutschland

تظهر مجلة "فكر وفن" العربية مؤقتا مرتين فى السنة – النسخة الواحدة: ١٢ مارك ألمانى؛ الثمن المخفض للطلبة: ٦ مارك المانى. – تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة: F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München · فى سنة ١٩٧٢ بطرف © 1972 by

صف الحروف: J. J. Augustin, Buchdruckerei, Glückstadt

ادارة التحرير: Adresse der Redaktion: Albert Theile, CH 6314 Unterägeri, Zug, Switzerland



دعاء يحتوى على اسماء اهل البيت، مكتوب فى تهران ١٢٩٥ هـ/١٨٧٩ م. وهو محفوظ فى Kunstbibliothek فى برلين.

الخروج إلى السيد البدوي

بقلم د. ناجي نجيب

«أيام الإنسان السبعة» هي على التوالى .. «الحضرة، الخبيز، السفر، الخدمة، الليلة الكبيرة، الوداع، الطريق». «سبعة أيام» تتعاقب وتتداخل وتتصاعد حتى يبلغ «الإنسان» في «الليلة الكبيرة» قمة الوجد والاستغراق، ليصحو على مقارع «الوداع»، وتنتهي أيامه أو تتخطاه الأيام جيفة على «الطريق» بلا رثاء.

طبقـات أيـام الإنسـان

إذا كان هذا هو الشكل الخارجي لرواية عبد الحكيم قاسم «أيام الإنسان السبعة»، فالبناء الداخلي يكشف لنا عن طبقات «أيام الإنسان».

رغم حركة التتالى، التى تبرز بوضوح في عناوين الأبواب السبعة، فالقصة لا تروى لنا حدثا بعينه، يضطرد من فصل الى آخر، وإنما تقوم على عنصر الانتقاء الشرحي لوقائع متكررة ولدورات منتظمة، لمشاهد نمطية، ولتعابير وترديدات ثابتة، ومن خلال الانتقاء الإيضاحي لهذه الحلقات المتراكمة تبرز حركة التتالى ويبرز البعد الزمنى لرحلة «الأيام السبعة».

الفترة الزمنية التى تقطعها هذه «الأيام السبعة» تحتوى أيضا «الزمـن النفسـي» للابن عبد العزيز «منذ بدء وعيه، كقطعة صغيرة، صغيرة ودودة» تقبع بجوار الأب «الحاج كريم» الى اكتمال وعيه الذاتي وانفلاته أخيرا من دوامة «الأيام السبعة» ومن عالم «الحاج كريم» وأصحاب الطريق.

خلف هذا الزمن النفسى لعبد العزيز وفي إطاره تتفتح أزمنة أخرى، تتخلق أمامنا — عن طريق الاسترجاع واجترار خبل الاسطورة — صور أيام مضت وصور الترسيبات النفسية البعيدة، التى يقوم عليها صرح عالم الدراويش وأصحاب الطريق.

هذا الحنين الى العودة، الى «الايام الطيبات» و«الأقطاب السالفين»، الى «الكرامات العظيمة» و«الرحلات العجيبة» تقابله حركة وعي عبد العزيز المتطورة، التى تصحبنا في رحلة «الأيام السبعة» والتى ننظر من خلالها الى دورات «الأيام السبعة». وهي في تغييرها ونموها، في دهشتها وتساؤلها تهدم باضطراد الماضى الخرافي لعالم «الدراويش»، حتى تتجمع سحب الغضب والرفض في وجدان عبد العزيز ويهتف في «قومه» الغائبين في جنون «الليلة الكبيرة» .. «بتعملوا ايه .. رايحين فين .. جايين منين .. يا عباد الاصنام» (ص ١٧٢).

ثم حين ينفصل في النهاية نفسيا وجسميا كما انفصل عقليا عن دورة «الايام السبعة». أى أن حركة وعي عبد العزيز النامية هي التى تجسم في النهاية حركة الزمن وسيره، وبدونها لا نلمس إلا الحركة الدورية cyclic التى تكرر نفسها دون تغيير نوعي.

الحضـور في الغيبوبـــة

«الحضرة» تأتي حين تغيب الشمس ويفرغ الحاج كريم من تسابيحه «ويخبط بكفه على باطن قدمه الراقد تحت ساقه المثنية، ويتنهد هاتفا باسم السلطان»، وحين يلتئم شمل الصحاب حوله في شرفة الدوار، «الذى يقوم على رأس حارة كلها آله وعصبته، وهو رئيسهم وهم محبوه وطائعوه ومباهون به» (ص ٧).

من البداية عبد العزيز حاضر في المشهد .. «ها هو الولد عبد العزيز» — كما هو الحال في كل مساء — «قد تلبد بجوار أبيه كقطعة صغيرة، صغيرة ودودة، وجسده النحيل مشبع بالشوق الى مباهج المساء» (ص ٧).

كل ما يصوره الراوى يرتبط بحضور عبد العزيز في الصورة أو المشهد، ويلتزم — الى مدى بعيد — بحدود خبراته وتصوراته وبأفق وعيه النامى. وليس هناك من فاصل

بن التداعي الفكرى لعبد العزيز وبين أسلوب الراوى. فالقصة مكتوبة بضمير الغائب، ولكن الارتباط الوثيق بين الراوى وعبد العزيز يقربها من ضمير المتكلم، أو بتعبير آخر يرفع الفاصل بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. ولا شك أن الراوى وعبد العزيز في النهاية شخص واحد.

كل وجه من وجوه الصحاب «مطبوع في خيال الولد عبد العزيز بتفاصيله الدقيقة لا يختلط بمن عداه، ولكل مزاج عرفه وألفه وتعلق به» (ص ١١).

احمد بدوى، الشاب الذكي، أول القادمين الى جلسة المساء، قارئ الكتب للاخوان، وقارئ البردة في الأذكار. وعلى خليل الجرم الاكرش «الدقيق الحاذر صاحب دكان البقالة» بصفرة وجهه المخيفة وحديثه «عن نار الجحيم وعن الكاذبين والسارقين والزانين» (ص ١٧). ومحمد العايق المتأنق المتعطر «زير النساء وزوج اللصة روايح» وعشيق «الجازية» (الغازية)، «بابتسامته التى تكشف عن أسنان أهلكتها الكيوف، وعيناه اللتان ربما أضر بهما الدخان المتصاعد من الجوزة» (ص ١٥). وعمر فرهود الجمال الذى لا يفارق جمله الضخم ويناوله الطعام بلا انقطاع، «وفي الاذكار يطير لبه ويتناثر الرغاء في فمه ويمسك به الرجال حتى يهدأ، وفي المولد يحمل صحاحير الزاد على جمله الى المدينة» (ص ١١). ومحمد كامل الطويل الاسمر «قائد المرتلين والذاكرين في الليالى، الذى وخط الشيب رأسه ولم يعقب بعد خلفا» (ص ١٢). وامرأته «صديقة تمشى مثقلة بالذنب»، «لم يأت الى الدوار شيخ أو مجذوب الا وسأله محمد كامل، والا أوصاه الشيخ بدعاء يقوله اذا أتي امرأته، ويحكي محمد كامل — ذليل الصوت — انه لم يغفل الدعاء أبدا .. ربما .. كل شئ بميقات» (ص ١٤). والعراقي الاطرش «بلحيته وعمامته الخضراء وحزامه الاحمر وكلماته المهشمة» (ص ١٨/١٩). وسليم الشركسي في جلبابه الحريرى دائما، بمزاجه العصبي، «ثمالة أسرة أتلفت أدمغتها جنون غريب، يجلس ساكنا لا يتكلم» (ص ١٢).

بهذه الاختصارات واللمحات المميزة التى تتردد كتنويعات للحن أساسي في بقية فصول القصة، تتجسم في ذهن القارئ صورة أفراد هذا المجتمع المتنافر المتجانس، وبها يمهد الراوى للنهاية التى سينتهي اليها أفراده في «الوداع» و«الطريق»، بل وجملة ما ترويه القصة نجده في الواقع في صورة مصغرة أو في مرحلة التكوين في الفصل الأول «الحضرة».

وهكذا، في كل مساء أمسية، يجتمع فيها الصحاب، لا يشغلهم حاضرهم بقدر ما تشغلهم صور الماضى وسير «الرجال» و«الاقطاب».

جلسة المساء أشبه بمغامرة متكررة في الزمان الخرافي يتضاءل أمامها كل حاضر، وهي بصورة ما رحلة «الايام السبعة» .. «الحضرة» و«السفر» و«الخدمة» و«الليلة الكبيرة» و«الوداع» و«الطريق».

«جلسة المساء تقودهم في درب واحد نحو الزمن القديم والصور الضبابية عن الايام الطيبات الثرية بالخير، وعن الرجال الذين قالوا أحكم الكلمات وأكلوا أخشن الطعام وملكوا قوة الهية تمنح البرء للمرض تملأ الضروع باللبن والمخازن بالحبوب، وتقودهم نحو البلاد البعيدة، هنالك الصحاب وحكايات اللقاءات المتباعدة العامرة بالحب العظيم، وهنالك الاماكن الغريبة والمزارات المهولة التى تستحق أن تشد اليها الرحال. مقابر الاولياء والصالحين في المدائن الكبيرة .. حينئذ يتخلق وراء عالم الحياة اليومية المحدود، عالم آخر رائع لا نهائي يفجر الاشواق ويزحم القلوب بالوجد» (ص ١٢).

«الحضرة» تتضمن هنا بوضوح نعي الحاضر .. أفلت النعم واختل الزمان .. وابتعدنا عن جلائل الايام. حلم هذا السمر هو حلم «ليت» و«كان»: «ليت عبد العزيز رأى الشيوخ السالفين العظام مثل ما رأى الحاج كريم وشاهد ..» (ص ٣٤).

الاحساس بحركة الزمن هو احساس انسان يقف في نقطة ثابتة، بينما «الزمن» يتحرك مبتعدا عن هذه النقطة. الزمن ينحسر ويولى مدبرا، والانسان ينظر خلفه الى ما كان أو ما تصور أنه كان.

هذا هو الاحساس الديني بالزمن عند الدراويش وأصحاب الطريق. ليس من جديد آت، وإنما سير الى الوراء، تقهقر وانحدار ... «لكن الناس تقسو قلوبها مع الزمان وينقص الله البركة في الوجود كل آن بمقدار.. لا ملاذ سوى الطريق...» (ص ٣٤) وطبيعيا بعد ذلك أن تكون «المقبرة في ذهن كل اخوان الطريق» (ص ٣٤).(١)

ولكن ليست كل الامسيات سواء، هناك «الليالى المباركة»، ليلتا الجمعة والاثنين من كل أسبوع حين تقام الاذكار وتتلى «دلائل الخيرات» ويتغنى الحاضرون «ببردة

---

١) «مفهوم الزمن»، باعتباره وسيلة من وسائل العالم الظاهر، ومن مقاييس فهم الظواهر، ليس بطبيعة الحال من مفهومات الاتجاهات الباطنية، والصوفية بصفة عامة لا تعرف معيار الزمن والتاريخ، فغايتها وهى السمو والارتفاع تنفى ضمنيا فكرة الزمن وفكرة المكان ..

البوصيرى»(٢)، وترتفع جوقة الدراويش بأبيات الوسيلة مليئة بالرجاء والمذلة تتوسل الى الله بالأولياء .. ثم «الفواتيح في الختام».
وهناك «الليالى المباركة» حين يعود شيخ الطريقة ورهطة القرية في زيارته السنوية، فتقام الاذكار، كل ليلة «حضرة مباركة» في دار من دور الاخوان والمريدين، تذبح النذور وتغلى القدور وتلتهب التلاوة وتتصاعد البخور فتهيم النفوس بعيدا عن أرض البؤس ويكون السرور والاستغراق المحموم. والشيخ يبارك الصغار، «يمسح رؤوسهم ويتفل في أفواههم»(٣) ومعاونه كاتب التعاويذ يكتب الرقى والاحجبة للعواقر والثكالى، والسنهوتي «صاحب زار القرية» «يصب في السبسب روحا مجنونة»، وامرأته السوداء الضخمة تضرب قلب الدف بلا انقطاع، ولا يعود في الوجود سوى ضك الدفوف الرهيب وهدر السبسب «ونبحات صدور الذاكرين ودق أقدامهم، صوت جبار يسحق كلكله كل قلب ...» (ص ٤٣).
ولكن أعظم الليالى هي ليالى «الفرح الكبير» في رحاب السلطان حين تدور الدورة وينادى السيد البدوى أولاده ومريديه في أركان المعمورة ليعدو العدة ويرحلوا الى مقامه في طنطا وتكون «الخدمة» و«الليلة الكبيرة»، خاتمة عمارة مولده.

الخبيــــز

الخبيز أو اعداد الزاد تمهيدا «للسفر» والخدمة «يقودنا خلف الاسوار الى عالم النساء والى هذا المشهد المألوف كلما حل مولد السلطان، مشهد النساء في حومة الخبيز، يثرثرن ويقرصن العجين ويبسطن الارغفة فوق المطارح ويتغامزن بأحوال «نساء البندر».
«دائما يبدأ الاعداد للخبيز قبل الفجر ..» (ص ٤٥)، ولكن قبل هذا المشهد المألوف يرتفع مشهد وحوار آخر وعاه عبد العزيز منذ كان طفلا صغيرا.
«تفكر عبد العزيز في أبيه الحاج كريم ... لعلـه عـاد بالأمــس من سهرته مع الاخوان في الدوار وطلب اليها أن تخبز زوادة السلطان، ولا بــد انها غضبت الى أقصى حدود الغضب، وأكدت أن المخازن خالية من الحبوب والدقيق وان الجرار ليس فيها رائحة السمن ... وانه قد آن الاوان لأن يكف الحاج كريم عن بعثرة رزق أولاده على المولد والضيوف ...» «ولا بــد أن الحاج كريم تربع على السرير النحاسى الكبير وطفق يكلمها ساعات عن الخبيز للسلطان وعن العيال والدار وعن البركة التى بسرها تسير هذه المركب الواهنة القلاع المثقلة بالأحمال تسير في نهر الحياة بأنفاس أولياء الله ...» (ص ٥٢).
عن طريق هذه الاسترجاعات القصيرة التى ترتبط دائما باللحظة الحاضرة تكتمل صورة الحاضر القصصى ويكتسب طابعه النمطي المتكرر، كما يكتسب عمقه الزمنى. هذا الاسترجاع السابق يكشف لنا الهوة التى تفصل عالم الحاج كريم عن عالم زوجه (أم عبد العزيز). — هو يحلق في فراغ الكلام الطيب، بينما هي تتميز بحرصها الشديد وحاسانها العملية وأيضا بانحصارها التام بين المنظور والملموس وخيالها لا يتجاوز ما حولها من قدور وجرار. فهي تمثل الوجه الآخر المضاد ورغم هذا الانفصال بين العالمين فهما يتكاثران ويكدسان الأطفال «كل عام بلا انقطاع» (ص ٥٣).

* * *

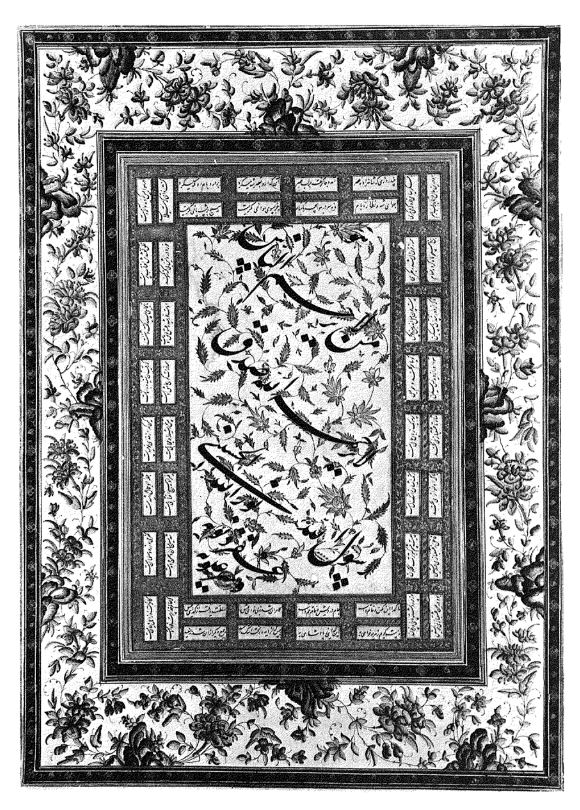
السفر الى قبــة السلطــان

هذه السفرة القصيرة من القرية الى «البندر» حيث مقام «السلطان» هي عند أصحاب الطريق أشبه برحلة أسطورية حافلة بالعجائب والغرائب. على مدار العام يشقون ويكدحون ويعانون الحرمان ويتشوقون الى هذه «الطلعة». حولها يدور السمر في المساء واليها يتطلعون بخيالهم (أنظر ص ١٨٢/١٨٣) أو بتعبير الحاج كريم .. «عين المؤمن تشوف قبة السلطان وهيا بينها وبينها بلاد وبلاد» (ص ١٠٤).
ولكن هذا لا يعنى أنهم لا يطرقون المدينة الا في مولد السلطان، فبعضهم كما تروى لنا القصة، قد يزورها أثناء العام مرات. ولكن هذه زيارات من نوع آخر، لقضاء بعض الحاجات أو الاعمال، وهي زيارات فردية، ليست لها صفة «الخروج» و«الرحلة»، ولا تصاحبها تلك الشحنات العاطفية، التى تصاحب النبأ الكبير، نبأ موعد عمارة مولد السيد البدوى.(٤)

---

٢) ميمية البوصيرى التى عارضها شوقى بقصيدته «نهج البردة» لا تحتاج الى تعريف. وهذه القصيدة منذ نظمها صاحبها فى القرن السابع الهجرى وهى تتخذ «كوردا» ينشد فى الاذكار و«كتميمة تمنع أو تشفى من الامراض التى تمس الانس، أو من الاذى الذى تلحقه بهم طوائف الجن. ونسبت اليها من الكرامات ما يتجاوز حدود العقل» (عبد العليم القبانى «البوصيرى، حياته وشعره» دار المعارف بالقاهرة، بدون سنة. ص ١٣١، أنظر كذلك ص ١٢١ — ١٢٦).
٣) التفل هنا لنقل البركة الى الاطفال عن طريق اللعاب. فالبركة التى يمنحها الشيخ بركة سلالية قد آلت اليه بالوراثة وليست قدرة روحية فحسب.

٤) أى المولد الكبير، بخلاف موالد السيد البدوى الاخرى، وأشهرها «مولد الشرنبلالى» أو المولد الصغير ومولد الرجبى أو «مولد لف العامة» وهى



لوحة للخطاط الإيرانى نور الله الحسينى، القرن السابع عشر. وهى محفوظة فى المتحف الاسلامى فى برلين–دالم. Islamisches Museum, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem.

إنه النداء الساحر من أعماق الزمن الذى يوقظ القلوب ويدفع النفوس الى التّهليل .. «ناديت علينا يا أبو فراج وآد احنا جايين ...»(٥) (ص ٢٩).

الاستعداد والخروج الى السفر صباح اليوم الموعود حدث كبير، له مراسيمه الخاصة وأجواءه المصاحبة، التى تهيّئ الاذهان لتلقّي الصور القادمة بطريقة معينة وبالتالى تحدد مسبقا طريقة الرؤيا ونوعية الخبرات التالية. — حين يرتدى الحاج كريم ثياب السفر الى مولد السلطان، الصدار الشاهي والقفطان الشاهي والجلباب الكشميرى والعمامة والعصا، يبدو وكأنه مقبل على خطوب وأسرار وبطولات. في هذه اللحظة تتراءى لعبد العزيز صورة أبي زيد الهلالى، البطل الشعبي، وهو خارج الى تونس ..

«.. توضأ أبو زيد وصلى لله ركعتين وأخذ عدته وحسامه، خوذته ولثامه عازما على الرحيل الى أرض تونس ووقف بنو هلال حوله مودعين وبالسلامة له داعين وألقي أبو زيد بعينه على الفيافي والقفار... ثم نظر الى من حوله من الكبار وأنشأ يقول، صلوا على طه الرسول ...» (ص ٨٥).

في هذا الصباح يتجمع الاخوان، الوجوه حليقة والثياب مغسولة، والعصى والسلال معلقة في الايدى، وفي موكب مهيب وبخطي وئيدة يأخذون طريقهم الى المحطة. صحيح أن الرحلة تمّ بالقطار، ولكن هذا من غدر وغبن الزمن .. «فين احنا من أهل زمان .. الله ينفعنا بهم .. ويشفعهم فينا. ويصفق الحاج كريم على باطن قدمه المجوربه وتشرئب اليه الوجوه المشتاقة للسفر.

موالد قصيرة. وليس المجال هنا للرجوع الى أصولها العامة والخاصة، ولكنها جميعا، بما فى ذلك، «المولد الكبير» تحمل اسم «مولد» بالمجاز، بمعنى انها أصلا مواسم وعوائد دورية. وتشير مصادر القرون الاخيرة بوضوح الى ارتباط هذه الاجتماعات السنوية فى طنطا، وهى ما تزال قرية صغيرة، بالأسواق و«كثرة البيع والشراء» (أنظر على (باشا) مبارك «علم الدين» الاسكندرية ١٨٨٢. الجزء الاول، المسامرة التاسعة عن «الموالد والاعياد والمواسم» ص ١٣٩ — ١٦٣). ويصف على مبارك مولد السيد البدوى بأنه «سوق عظيم عمومى كسائر الاسواق العامة التى توجد فى جميع أقاليم الدنيا من البلاد الاسلامية وغيرها» .. ويقول .. «وفى هذا المولد ما لا يخى على أحد من المزايا والمنافع كمنفعة من يكترى منهم الدواب أو المراكب أو سكة الحديد للمضى اليه والانصراف عنه ومنفعة من يكون به من الفراشين والطباخين وغيرهم من أرباب الحرف والصنائع وأصحاب الدور التى تكترى والاشياء التى تشترى وما يكون فيه من سعة التجارة فإنا نرى كثيرا من التجار فى طنطا وغيرها من سائر مدن مصر يعلقون أداء ديونهم وقضاء بعض شؤونهم على هذا المولد وينتظرون لهذا الموعد لكثرة ما يكون فيه من البيع والشراء والأخذ والعطاء...» (ص ١٦٢) وحتى اليوم ما زال هذا التبرير لمولد السيد البدوى مألوف.

٥) «أبوفراج» كنية من كنى السيد البدوى ومنها «أبوطنطا» و«أبوالفوارس».

— ما كانش الواحد منهم يركب دابه وهو رايح للسلطان أبدا... ان ركب يبقي أساء الادب»(٦) (ص ٨٨).

لقد أصابهم الضعف، وما عاد منهم من له الكرمات، ومن قطع القيافي طائرا «على متن حرفي، كاف دو النون»، (٧)

وهم يتذكرون في هذا الصباح في ايمان وانبهار قصة رجل من قرية مجاورة، «يقوم الصبح يقول لمراته .. يا مره هاتي العصاية عاوز أزور سيدى أحمد الرفاعي في العراق .. تناوله العصاية والعصر تلاقيه راجع .. يناولها بلح عراقي ويقول لها ربنا رزقني ببلحتين وأنا قاعد أقرأ سورة ياسين جنب مقام الرفاعي...» (ص ٨٩).

وهكذا ففي «الخروج» الى السلطان تمتزج الحقيقة والخيال. — ولكن ما تكاد تبدأ الرحلة حتّى تهتز الأسطورة بعض الشئ ... عبارة قصيرة يقذف بها العابر دون مناسبة واضحة، وهم في انتظار القطار، تكشف لنا عن طبيعة الصدام القادم .. «— حاكم ولاد البندر دول ولاد قحبة». هذه الكلمة البذيئة تفضح عجز هؤلاء الريفيين أمام العالم الصارم الذى سيخوضون غماره، كما تكشف الشكوك الخفية التى أصابت علاقتهم القديمة البديهية «بأرض طندا»، مقام السلطان. ومع ذلك فخبرات هؤلاء الريفيين في المدينة تحدها وتحددها الاشواق والتطلعات الجماعية المبهمة التى دفعتهم الى الرحلة والتى خرجوا بها الى مولد السلطان.

وهذا مرجع اختلاف رؤية الدراويش عن رؤية عبد العزيز.. «هؤلاء الناس يرون من الاشياء غير ما يرى أو أبعد مما يرى...» (ص ١٤٦)

مجموعات الريفيين «تنظر للعالم الغريب بعين واحدة مبهورة، وأذهان متوقدة تحول الرؤى (؟) الى حكايات وعلى المصاطب والكيمان يدور الكلام في الليالى، ضاحكة تلك الحكايات لكن في قيعان الكلمات آثار القهر...» (ص ١١٦)

---

٦) اما السفر على «التوكل» أو «على التجريد» أى بدون دابة وأيضا بدون مؤونة، واجتياز القفار والصحراء (وايضا التجواب دون هدف محدد) فهذه جميعا من عناصر الفكر الصوفى القديمة وغايتها «رياضة النفس» وتعريضها للفاقة وللمشاق وللمهالك (انظر على سبيل المثال: ابو طالب محمد بن مكى، «قوت القلوب فى معاملة المحبوب»، القاهرة ١٩٣٤، الجزء الرابع ص ١٠٢ — ١٠٥). ونشاهد هنا فى قصة «الايام السبعة» ما تبق من ظل باهت من فكرة السفر على التوكل عند اصحاب الطريق. وكيف يتأتى السفر على التوكل ونى التدبير فى عالمنا الذى قام اساسا على اخضاع الطبيعة لارادة الانسان، على الكشف عن قوانينها والسيطرة عليها. على اننا نصادف فكرة السفر على التوكل عند اصحابها الاول من المتصوفة ايضا فى صورة الحنين والسعى الى حال قد انقضى واندثر، مثلهم فى ذلك مثل الشعراء القدامى فى النسيب حين يبكون الاطلال.

٧) من المعروف أن قطع القيافى والمسافات الطويلة فى ثوان أو دقائق قليلة من الكرامات المشهورة التى تنسب الى الاولياء والاقطاب.

أرتال الفلاحين تتدفق من كل صوب على المدينة، جاءوا في جماعات، مترجلين ومحملين في بطون العربات وفوق أسطحها، الرجال «في الجلاليب المغسولة»، والنساء يحملن «السلال وجرار الزاد» والجميع يرددون ..

«يابو عتبه خضره ... يا سيد نادينا
ودبحنا البقرة ... يا سيد وجينا» (ص ١٠٢)

قال أحمد بن على الشهير بالسيد البدوى ..

طاب وقتى بالرتبه العلياء
في الأراضي والجواثم السماء
ودعتنى الأملاك من كل قطر
وأتوني تبركوا بدعائي
أنا من قبل قبل قبل وجودى
كنت غوثاً في نطفة الآباء
دق طبلى لما ولدت بسعدى
خضعت لى منابر العلياء
أنا بحر بلا قرار وبر
شرب العارفون من بعض مائي
سائر الارض كلها تحت حكمي
فهو من تحت قبضتى وولائي
أنا سلطان كل قطب كبير
وطبولى تدق فوق السماء (...)
لى مقام بأرض طندا شريف
فيه حكمي وسطوتي ورضائي

(نقلا عن ملحق الشواهد لكتاب «الادب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجرى» للدكتور على صافي حسين، القاهرة، ص ٣٥٨).

ولكن ما الذى يدفع بالريفيين الى المدينة؟ هل جاؤوا حقا مدفوعين باحساسهم الدينى فحسب؟ هل مولد السيد البدوى احتفال دينى؟ هل السيد البدوى من نعم اقتصاد طنطا أم أن اقتصاد طنطا هو الذى خلق السيد البدوى ومولده؟ هذه التساؤلات تلح على القارئ كلما أمعن النظر في صفحات «الخدمة» و«الليلة الكبيرة».

أكثر ما يبرز في هذين الفصلين هو اختلاف النظرة الى «أفراح السلطان» بين الريفيين وبين أهل المدينة. القادمون تستقطبهم الأشواق المبهمة الى هذا اللقاء والاجتماع الجماهيرى العجيب في مقام السلطان، كما تجذبهم أضواء المدينة ومباهجها وغرائبها على حد سواء.

أما أهل المدينة، فالمولد بالنسبة لهم هو مناسبة الرواج السنوية، مناسبة الاتجار والربح، بالعرض والبيع وأيضا بالاحتيال. ليس من رابطة جماعية وجدانية ما تربطهم بهذا الاحتفال الدينى، وإنما هم في موقف التنافس على زبائن و«محاسيب السلطان»، بل هم بشكل ما ينافسون «السلطان» ذاته، حتى يبدو الاحتفال الدينى شيئا ثانويا أو واجهة عرض مكملة لمهرجان الاغراء والبيع والاحتيال.

صخب العرض والبيع «بالأيدى والأفواه» لا يقف عند أسواق المدينة وشوارعها، وإنما يوغل الى خارجها الى مساحات واسعة من الارض الزراعية المحيطة، ضربت فوقها خيام مشايخ الطرق، وكذلك خيام الاسراك والمراقص والملاهي، فالملاهي جزء أساسى من صلة وفهم المدينة لمولد السلطان.(٨)

«النصابون ولاعبي الثلاث ورقات والرجل العجيب الذى يدور بموتوسيكله الطائر داخل كرة هائلة من الحديد، العجل الذى له رأسان .. الرجل الذى بلا رأس على الاطلاق .. الفتاة الكهربائية .. الست صفية الاسكندرانية وفرقتها، أحمد الكسار المنولوجست العجيب .. خيام هائلة من الخيش والخشب ودكك عالية منصوبة أمام هذه الخيام تعرض عليها عينات مما يجرى في الداخل، الطبل والزمر والراقصات في الفساتين الصارخة الالوان والوجوه الغارقة في الطلاء .. والمعلمة السوداء اللحيمة جالسة الى بنك عال تصرف التذاكر وأمامها درج ضخم بالنقود تنظر الى فتاة واقفة أمامها تترقص

ــ اطلعي يا بت فوق .. خدى خمسة وعشرين قرش أهم .. جمعة مولد اكسبي لك قرشين .. اطلعي عالدكه هزى نفسك ساعتين وخالصين .. والنداءات تنصب على الناس من الميكروفونات ..

ــ حود يا راجل شوف يا جدع .. هنا مروض الوحوش المرعب ..» (ص ١٦).

قد تبدو هنا ــ من كلمات هذه «اللحيمة السوداء» ــ صبغة العلاقة بين أهل المدينة ومولد السلطان في صورة نابية، ولكنها في الواقع لا تختلف عن ذلك كثيرا، اذا تأملنا تعامل المدينة مع هؤلاء الوافدين «كزبائن»، وفي نفس الوقت نظرة الاستعلاء والازدراء الشديد التى ينظرون بها اليهم («زوارك يا سيد كل بأف وأخوه» ص ١٣٠).(٩)

---

٨) أما ارتباط المولد «بسوق اللهو» فهو ارتباط قديم، لا يقتصر على موالد وأعياد الاقطاب، بل نراه فى مصر القبطية (عيد الغطاس قديما ونجده مثلا حتى الآن فى عيد القديسة دميانه) وفى مصر الفرعونية (أنظر هيرودوت).

٩) يفسر الجبرتى فى «عجائب الآثار فى التراجم والاخبار» (بولاق سنة ١٢٩٧ م) أغراض السفر الى المولد بأنها «اما للزيارة أو التجارة أو للنزاهة أو للفسوق» (الجزء الثالث ص ١٢٠)، ويصيب الجبرتى فى اشارته الى

ولكن ماذا أتي بهذا النهر البشرى الى «المدينة القاسية»؟
هذا السؤال يلح على القارئ كما يلح على عبد العزيز ويحيره، دون أن يجد له جوابا واضحا. وليس هذا من باب الصدفة. فالدوافع هنا قد امتزجت وتراكمت، ومن العسير فصل المباشر الملموس منها (الذى يرتبط بالمثيرات الخارجية مثل مقام السيد البدوى والاضواء والاسواق والملاهي)، من العسير فصل الدوافع المباشرة عن الدوافع الاولية المتراكمة التى ربما تصل الى طبقات اللاشعور الجماعي لهؤلاء القادمين. فقصة هذا «الخروج» الشعبي الى السلطان هي قصة قرون طويلة.

وأيا كان الامر، فالذى لا شك فيه أن جو الانطلاق والاستغراق الجماهيرى الذى يعم المولد هو الوعد الكبير، الذى يستقطب هذه الارتال الضخمة. فالخروج والرحلة، ذلك «الحنين الغامض للسفر .. للخروج ..» (ص ٨٥) يصل غايته أولا في تعانق الاشواق المحمومة في رحاب وأبهاء السلطان، وفي صورة ذلك «المارد الخرافي» الذى يتلوى في أحشاء المدينة، وفي رقص الدراويش، في تقلصات الاجسام ونباح الاصوات ودق الدفوف والطبول، فجميعها هي محاولات للسفر .. والخروج، ولو أن مركب السفر هنا هي المسافر نفسه، ونهاية الخروج هو تفريغ الذات وتحولها الى شئ آخر أو لا شئ (وهو ما يعرف عند اصحاب الطريق «بالصعقة» او «بالتجلى»)، وصورته الفردية المألوفة هي التشنج والصراخ وتصاعد الرغاء من الفم، وأحيانا الاغماء.

وليس من باب الصدفة في قصة عبد الحكيم قاسم أن العراقي الأطرش «المجذوب» (المختل العقل) هو أقرب الدراويش دائما الى هذه الحالة(١٠)، بل ونرى أيضا أن تعاطي الحشيش يمهد لرحلة التفريغ والانتشاء، ونسمع أحد إخوان الطريق يقول .. «لما يبقى مسطول بيتهيألى أني أجدع ولى من أولياء الله» (ص ١٣٩).

لأجيال طويلة والأولياء وبالتالى مشايخ الطرق هم وسيلة هؤلاءالر يفيين الوحيدة الى الله(١١). هم لا يتوسلون الى الله بالاولياء فحسب، وانما هؤلاء وخلفاؤهم وممثليهم في القوى هم واسطتهم لفهم تعاليم الدين وتفسير أحكامه وفرائضه. واتخاذ أى واسطة الى الله يعني قيام نظام ديني طبقي تيقراطي ويعني الاسراف الحسي والعاطفى والافاضة في الشعائر والطقوس والبعد عن الاعتدال(١٢).

ولكن لماذا يحتاج الانسان الى الوسيط والى هذه الرموز الحسية الممثلة في مقابر الاولياء والى التقلصات الجسدية النمطية في الأذكار؟

الوسيط يخلقه العجز وتخلقه الحاجة، تخلقه الامية التى تحول دون فهم كلمة الله. وكيف يتأتى لهؤلاء الناس فهم تلك التفسيرات المتراكمة والتعقيدات الفقهية («بين قيل وقال وجواب وسؤال وحل وأشكال واعتراض واجيب وفيه نظر ويرد عليه وقد يقال ولا يقال ... الخ!») كيف يتسنى لهم فهم تلك المحاورات الهيروغليفية التى وسعت الشقة بينهم وبين الله ورفعته الى مكان قصى بعيد، لا يرقون اليه؟ هم في حاجة الى رؤية الكلمة ملموسة في متناول أيديهم، وفي حاجة الى وسائل سمعية بصرية تجسد ايمانهم والى تفسيرات تسهل لهم التعامل وقضاء حاجاتهم وتكفل لهم الاستقرار والاستمرار.

لقرون طويلة ولا صلة لهم بعلماء الدين، الذين يتجمعون عادة في المدينة ويزاولون علمهم عادة في موضع معين من المسجد لا يتجاوزونه. ثم أن هؤلاء ينتمون الى فئة اجتماعية متميزة، غير فئات الزراع وأصحاب الحرف.(١٣)

«النزاهة» (يقصد الترويح والنزهة) كهدف للرحيل الى مولد السيد البدوى عند البعض. فقد رأى الجبرتى فى عصره «خاصة القوم» يخرجون أحيانا مصحوبين بالنساء والحاشية الى المولد وكأنهم يقصدون احدى المصايف لقضاء العطلة. وليس من العسف أن نرى أيضا نوعا من الصلة بين الخروج الى المولد فى القديم وبين تيار السياحة الحديث. (الدارس لظاهرة زيارة الاماكن المقدسة فى القرون الماضية يرى بوضوح انها تحمل ابرز مقومات السياحة الجماهيرية المنظمة.)

١٠) يقول أحمد أمين فى «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» (القاهرة ١٩٥٣) تحت عنوان «الدراويش»، و«كلما كان الرجل مجنونا أو قليل العقل اعتقدت فيه الولاية» (ص ١٩٩).
ونرى الجبرتى فى ترجمته لبعض الاولياء يميز بين «المجاذيب الصادقين» وغير الصادقين («عجائب الآثار»، الجزء الاول ١٤٦).
ويبنى يوسف الشارونى قصة «قديس من حارتنا» على فكرة اكتشاف «القديس فى المجنون» (مجموعة «العشاق الخمسة» القاهرة ١٩٥٤، ص ٢٧ – ٣٢). هذه الشبهة قد حامت أيضا حول السيد البدوى.

١١) الهدف من السطور التالية من هذا الجزء من الدراسة هو الاشارة الى البعد الاجتماعى التاريخى للظاهرة الجماهيرية الشعبية التى تدور حولها قصة عبد الحكيم قاسم، وبدون ادخال هذا البعد فى الاعتبار تظل الظاهرة مغلقة على الفهم.

١٢) قارن E. Gellner, A pendulum swing theory of Islam, Annales de Sociologie, 1968, pp. 11—14.

١٣) فى «مناهج الالباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية» (طبعة أولى ١٨٦٨) يقسم رفاعه رافع الطهطاوى أهل الوطن الى أربعة فئات ويطلق عليهم لفظ «طبقات»، «فالطبقة الاولى ولاة الامور (يقصد الحكم) والطبقة الثانية طبقة العلماء والقضاة وأمناء الدين والطبقة الثالثة الغزاة (يقصد الجند) والطبقة الرابعة أهل الزرع والتجارة والصناعة» (طبعة ثانية، مصر ١٩١٢، ص ٢٤٨). ودلالة هذا التقسيم هى تفرد «طبقة العلماء» وانفصامهم حتى ذلك الوقت تماما عن الزراع وغيرهم من الحرفيين، وبديهى أن لهذا التقسيم أصول اقتصادية.
كان العلماء –كما هو معروف– حتى بداية القرن التاسع عشر من كبار «الملتزمين» وأصحاب الثروات فى مصر، بل وكان لبعضهم قصور ودور باذخة مثل المماليك. وينقل الينا الجبرتى ضمن أخبار عام ١٢١٤ هـ

بينما الريف متروك لفقيه القرية الذى لا تزيد معارفه عن القدر اللازم «للامامه وعقد النكاح»، ولا حاجة بنا الى ذكر الاسباب الاقتصادية لبعد علماء الدين عن الريف. وانتظام الناس في مصر تحت راية أصحاب الطريق هو صورة من صور التجمع الشعبي في ظل نظام اقتصاد الاكتفاء subsistence economy واقتصاد التفتت القائم على نظام الطوائف الحرفية، ثم أنه يرتبط بالمسؤولية الجماعية في القرية عن الضرائب وغيرها من الالتزامات الجماعية، قبل حصول الفلاح في الربع الأخير من القرن الماضي على حق الملكية. واتباع الطريق هو وسيلة لاشباع الحاجة الملحة الى الانتماء والارتباط والولاء والتبعية في ظل نظام اجتماعي يتميز بالتفتت والانفصال التام بين عامة الناس وبين طبقة الحكام الاجنبية، التي إن جسمت في نفسه شيئا إنما تجسم جانب التهديد والقهر. وقرون ازدهار التصوف في مصر بين «طبقة الرعية» هي قرون الاستبداد والتفتت والفوضى وانحلال قيم التعامـــل الاجتماعي[١٤]. وبصفة عامة يمكن أن نقول أن اتباع الطريق هو حيلة ووسيلة الحياة المنقوصة لتعويض العجز وحماية النفس بصورة ما.

الجديد الذى يخرج من عالم الحاج كريم هو عبد العزيز، وتطوره يعكس عسر ومشاق التحرر والانعتاق، ويجسم الحواجز العقلية والاجتماعية التي تعوق التحرر. في مشهد «الخبيز» ليس عبد العزيز ذلك الطفل الصغير، القابع في سرور جوار أبيه، كما عرفناه في «الحضره»، وإنما هو الآن يجتاز مراحل المراهقة الاولى بنوازعها الغامضة ومخاوفها. فهو يتابع المشهد وعيناه معلقتان بأثداء صباح الشامخة «ابنة الاجيرة التي تجلس أمام الفرن في الخبيز»، وهو يتحين الفرص للاختلاء بها، على أن ميوله موزعة بين هذه «البداية المزدهرة» وبين الحاجة شوق صورة «الاكتمال الرائع»، فبينما صباح تمثل إنجذابه الجنسى، نجد الحاجة «شوق» تجسم أشواقه الخفية الى الانوثة والامومة مجتمعة، وهما في هذه المرحلة من مراحل النمو يمتزجان في مشاعر المراهق. هذا بينما رفيقة الطفولة سميرة التي يصحبها كل يوم في رحلته الى المدرسة في طنطا لا تثير فيه مشاعر ما.

عرف عبد العزيز عالم المدينة وعالم الكتب والروايات وامتدت يده الى كتاب أبي محشر، الملئ بالرموز والاشكال الغريبة قرأ فيه ما قرأ عن سبل «ربط الذكور عن الاناث» و«زرع كراهية النساء في قلوب الرجال» وعن «استحضار الجن ..» قرأ ما قرأ دون أن يصدق شيئا منه ورغم ذلك فقد أخذه الرعب ولازمه.

في الفصل الثالث «السفر» نجد عبد العزيز وقد فقد الاتساق مع نفسه، في نومه تطارده الاحلام الغريبة والاشكال المهولة وتدهمه كلمات الكفر والسباب وفي صحيه يجد في كتبه علته ودواءه «تلقيه كلماتها في المتاهات الغريبة. لم يبق شئ في عالمه ثابت، معاول المعرفة الرهيبة تدمر تصوراته واحدا اثر واحد .. خلقت في داخله جسارة ومرارة، أصبح يدمن وخزها الاليم ..» (ص ٨٢ — ٨٣).

قد انفتح عبد العزيز على أشياء جديدة، اخرجته من حالة الاندماج والتوافق التام مع الوجود الجماعي البديهي حوله والنتيجة الطبيعية الاولية لذلك هي شعور القنوط والكآبة، لأن الوحدة العضوية مع الجماعة قد بدأت تنحل. وهذا الجديد الذى عرفه يرفعه بدوره عن مستوى اللاوعي حوله ويكسبه جسارة. ولكن هذا كله لا يتجاوز الشعور بأنه يجابه بصورة ما الشكل اللاوعي حوله.

عبد العزيز في «الخدمة» غيره في الباب السابق «السفر»، وهو فى «السفر» غيره فيما تقدم من أبواب. هناك فواصل

صورة لما كان عليه «خدم» الضريح الاحمدى بطنطا من مال كثير وكيف كان مقام السيد البدوى منبعا للسلطة والمال فى أيديهم. كان ذلك أثناء الحملة الفرنسية بالبلدة بعد اعتداء بعض «العامة» على ثلاثة من الجنود الفرنسيين. يسرد الجبرتى كيف عاد الفرنسيون بقوة مسلحة بعد أيام من الحادث فحاصروا «طندة» «وطلبوا خدمة الضريح الذين يقال لهم أولاد الخادم وهو ملتزمو البلدة وأكابرها ومتهمون بكثرة الاموال من قديم الزمان وكانوا قبل ذلك بنحو ثلاثة أشهر قبضوا عليهم باغراء القبط وأخذوا منهم خمسة عشر ألف ريال فرانسه بحجة مسالمتهم للعرب فلما وصلوا الى دورهم طلبوهم فلم يمكنهم التغيب خوفا على نهب الدور وغير ذلك فظهروا لهم فأخذوهم الى الخارج البلد وقيدوهم وأقاموا نحو خمسة أيام خارجها يأخذون فى كل يوم ستمائة ريال سوى الاغنام والكلف... وأطلقوا بعضهم ثم أخذوا خليفة المقام أيضا. وولوه رآسة (رئاسة) جمع الدراهم المطلوبة من البلد...» وفى النهاية «أخذوا عساكر المقام وكانت من ذهب خالص زنتها نحو خمسة آلاف مثقال» (عجائب الآثار، الجزء الثالث ص ١١١).

على أنه بفرض محمد على الضرائب على «الاوقاف» وغيرها من مصادر العلماء تم بالغائه نهائيا نظام الالتزام، وتغييره نظام الادارة وفتحه الباب ولو دون قصد للتأثر بالغرب وللاقتصاد الغربى الغازى، ثم بانتشار التعليم، بدأ كيانهم المتميز الخاص ونفوذهم سريعا فى التداعى والتلاشى. وفى النصف الثانى من القرن الماضى نرى الكثير منهم لأول مرة من صلب الفلاحين (كما نتبين من «الخطط التوفيقية» لعلى (باشا) مبارك، بولاق ١٨٨٦–١٨٨٩ أنظر بوجه خاص الجزء التاسع، ص ٢، ٨٦، ٨٧).

١٤) أنظر على صافى حسين «الادب الصوفى فى مصر فى القرن السابع الهجرى» (القاهرة ١٩٦٤، الفصل الثانى فى أسباب انتشار التصوف ص ١٩ — ٣٣).

زمنية تعكسها بوضوح انفعالاته المتغيرة وطريقة الاجابة إزاء نفس الصور والاشخاص.
فعبد العزيز الطفل في «الحضره» يحمل في مخيلته صورة اعجاب واكبار للشيخ عباس، شيخ الطريق، يتذكر «وسامته، وصفاء ملامحه ووقاره وسكونه ..» (ص ٥)
أما في «السفر» فصورته في مخيلة عبد العزيز هي صورة شيخ كليل البصر يتحسس طريقه بعصاه، هجر العلم في الازهر دون أن يحصل منه شيئا ومع ذلك يتخذ الجبة والعمامة ويفتي الناس بما يريدون وما يهوون (ص ٩٢)
أما في «الخدمة» فيراه عبد العزيز في صورة النفاق والتفاهة القبيحة يفتي رفاقه الحشاشين بقوله ..
«– ما سمعناش حد من المتقدمين ولا من المتأخرين حرم الحشيش، الخمر حرام صحيح .. إنما الحشيش .. نبات .. زى اى نبات ..» (ص ١٣٩) وفي النهاية، في «الليلة الكبيرة»، ما الشيخ عباس –كما يراه الآن عبد العزيز– إلا افاق كاذب، إله هرم، «يتفل في أفواه الاطفال ويمسح جباهم» ويبيع بضاعته للمأفونين ويرأس مأدبة القرض والتلمظ.
وبديهي أن هذا التغيير في الادراك والروئيا هو تغيير أصاب العالم الذى ينتمي اليه ككل.
في بداية فصل «الخدمة» نرى عبد العزيز في محطة طنطا في استقبال «قومه» القادمين الى مولد السيد البدوى، فهو يستقبلهم وليس بوافد معهم ومنهم، ونلمس من هذا المشهد مدى المسافة العقلية والنفسية التى تفصله الآن عنهم ..
«هؤلاء الرجال في ثيابهم الرخيصة وطواقيهم الصوفية الحمراء ووجوههم النحيلة المدبوغة بالشمس المبقعة بسوء التغذية هؤلاء الناس المستطارون خوفا هم آباء عبد العزيز قلبه وعيونه يتحلقون حوله وينظرون له .. لكنه يتمنى لو كانوا أكثر نظافة أكثر جسارة ليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين، في المدرسة يباهي بأنه فلاح، أمام أبناء البندر يباهي بذلك بقوة ووضوح لكن شيئا في داخله ناقم ساخط .. لوكانوا غير ذلك ..» (ص ١٢٦)
عبد العزيز هنا في «المدينة» التى تحكمها قيم أخرى غير قيم الدراويش والتى تناقض وجود هؤلاء القادمين، وتبعث فيهما الذعر والاحساس بالقهر «القهر يكاد يخنقه، هؤلاء ناسه رغم كل شئ، ذلك الذى يتوهج في عيونهم ولا ينطفئ يحمله في روحه» (ص ١٤٤). ولكن عبد العزيز منجذب أيضا الى المدينة القاسية، بل مقاييسها الدنيوية المادية هي التى تحدد روئيته الآن لهذا العالم القادم. وهو على الاقل هنا يرى «قومه» خارج دائرة السحر، يراهم عراة من كل شئ ويستطيع أن يواجههم ككيان آخر رغم انتمائه اليهم. ورغم تشربه الطويل لما يمارسون ويقولون، فهو عاجز الآن عن الفهم. «ها هم قد تسربوا من الطرق في تصميم وجاءوا زحاما رهيبا الى المدينة .. ها هم، ما أتي بهم، أى معنى لما يفعلون؟» (ص ١٥٤).
كل هذه التحولات والتراكمات في خبرات عبد العزيز تبلغ مدها الوعي في «الليلة الكبيرة»، ليلة «الفرح الكبير» عند مريدى السلطان واتباع الطريق وتبلغ القصة براعتها الفنية في الربط بين الاثنين.
نرى في هذا الفصل صور الطوفان البشرى وطوفان الانغماس والهذيان الذى يجرف كل شئ في المدينة، نراه من خلال نظرة عبد العزيز وصراعه مع هذه الظواهر. نرى الدراويش والجوابيين والمسربلين بالحديد في ملحمة الالتهام الشره، قد انطلقوا من عقالهم يرقصون «رقصة المضغ الهمجية».
«ثم مدت الايدى وأحاطت بحافة الصينية قبضة بجوار قبضة رفعت السواعد الصينية لأعلى وانطلقت الحناجر معا في كورس جماعي

الهم هنى من أكل ... واخلف على من بذل
بســـــر النبـــي ... والفاتحــــه» (ص ١٨)

ويحس عبد العزيز نوعا من الارتباط بين هذا الانغماس الحيواني وبين الانغماس الجنسى وكأنهما وجهان لشئ واحد، فجوقة المتجشئين بعد مأدبة التلمظ تختلط بضحكات النسوه «المغناجة» وبهسهسة حليهن، وفي نفس اللحظة يكتشف عبد العزيز العايق و«الجازية» (الغازية) يمارسان الجنس في ركن مظلم.

وسيلة الاشباع

تغلب على أزجال الدراويش، رغم تنوعها الظاهرى، الصور الحسية والخيال الحسى. أما القول بأن الأزجال الدرويشية (ونفس الشئ ينطبق على قسم كبير من الاشعار الصوفية) هي في جميع الاحوال «تعبدية بحته» على الرغم مما قد تحتويه أحيانا من ألفاظ وتشبيهات صريحة ماجنة في العشق أو غزل المذكر (كما يدعي محمد قنديل البقلي في تعليقه التبريرى على مجموعة الازجال التى ذكرها تحت عنوان «أدب الدراويش» ديسمبر ١٩٧٠ ص ٩٦) فهذا القول مردود، لأنه يغفل أن الاستغراق والتوله في صور الخيال الحسى يشبع أيضا نفس الغرائز التى يشبعها الاتصال



لوحة مخطوطة عليها أبيات فارسية، موطنها ايران الشرقية يا هندستان، أواخر القرن السادس عشر. من مجموعة خاصة في بون.

المباشر بالمحسوسات. الاختلاف فقط في طريقة الاشباع ولكن الغرائز واحدة. والزهد عند الدراويش — بصورته الغالبة والجماعية — هو أيضا للاستمتاع، لا لأنهم يزهدون في الاستمتاع. ولعل نيتشه لا يغالى كثيرا حينما يقول بهذا المعنى .. «انما الزاهدون وحدهم هم الذين يعرفون ما هو الشبق والانغماس» (أنظر «مؤلفاته الكاملة، طبعة Musarion ميونخ ١٩٢٢ — ١٩٢٩. الكتاب الحادى عشر ص ٤٨) وربما كان هذا التجاور والالتصاق الشديد بين الزهد والتنسك وبين التهتك والانغماس يفسر لنا جمع بعض الشعراء (مثل أبي نواس) لشعر التصوف وشعر المجون. ويفسر زكي مبارك في مؤلفه (التصوف الإسلامى في الأدب والأخلاق، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٥٤، ص ١٩٢ — ١٩٣) هذه الظواهر فيقول و«نراهم يتحدثون عن رياضة النفس على الجوع باهتمام شديد، هو آية الحرص على الطعام لو يعلمون» ... «كالعشاق اكثرهم حديثاً عن اللقاء والوصال والشهوات هم المحرمون».

وينفلت عبد العزيز من هذا المشهد لينضم الى الحشد المتدفق في شوارع المدينة ..

«كأنما حيوان خرافي الحجم غريب الشكل يستطيل جسده في شوارع المدينة، يسير لا يلوى على شيء، واسع العيون بالبلاهة لا يسأل، خواره يصدر من أعماق مجهولة يهز الارجاء في رتابة وهو يمشى يسعي نحو هدف غير معروف..» (ص ١٦٠) ويسير عبد العزيز مع الجموع المتزاحمة يسأل عن سر هذا الجنون الخرافي، ليجد نفسه بعد فترة منجذبا الى مقام السلطان.

«لماذا ...؟ أهي عيون الحاج كريم البنية المحلقة بالشوق... أهي التي خلقت فيه التوق لأن يرى مقام السلطان..؟ أهي التي خلقت فيه العجز أن يرفض رفضا تاما ويقف قائلا (لا) حقيقة قوية وينطلق بعيدا عن هذا المجموع...» (ص ١٦٥/١٦٦) وبالرغم من وعيه المختلف ومقاومته وارادته يرى نفسه مدفوعا دون ارادة.. «طول عمره محمول على هذه الاكتاف تأخذه في مسارها الذى تدفقه في الايام بملايين الاقدام المتشققة والاحذية المتهرئة عاجز تماما عن المقاومة» (ص ١٦٧)

في نهاية مسيرته هذه الليلة ينطق عبد العزيز بكلمة الرفض ويقذف بها في وجه قومه، ولكن كلمة «لا» تبدو شيئا هزيلا امام طوفان «الليلة الكبيرة» فالرفض أو الوعي الرفضي وحده يبدو شيئا مجردا عاجزا، ان لم يرتبط ولم يتحول الى قوة التغيير أو لم يكن تعبيرا عن فعل التغيير.

على أن وعي عبد العزيز الرفضى هو ذاته نابع من التغيير الحاصل في الاساس المادى والقيمي، هذا التغيير الذى أبرز خواء عالم أصحاب الطريق والذى سيحطمه نهائيا وان لم يحطمه بعد. وقصة عبد الحكيم قاسم بأكملها هي من نتاج هذا الموقف، وهي مساهمة الكاتب لرفع قناع الضباب عن هذا العالم.

فقـدان الاب

في فصلى القصة الاخيرين، في «الوداع» و«الطريق»، يعم الاحساس بالخواء والنهاية «سوق قام ثم انفض»، انتهى المولد وتفرق أصحاب الطريق. «ريح الرحيل تهب على كل شيء، الرحيل عن الاماكن العزيزة والحاج كريم في وجهه أسى الفراق يخالطه الامل في الرجوع مع دورة العام» (ص ١٧٩) — ولكن شواهد النهاية تتجمع وتتكثف. عالم الحاج كريم ينحسر ويتقلص وينهار بصرامة وحتمية. لم يعد لهذا القديم من شفيع أو مبرر، لقد تحايل طويلا على الحياة، وصار في النهاية عالة كريهة على العيش. حين تدهم الحاج كريم «النقطه» (داء السكته) نراه وقد فقد أرضه وكل مقوماته المادية، نراه في بنك التسليف الزراعي يحاول أن يتحايل دون جدوى على الحياه— «أبوك شطب قبل ما يقع..» (ص ٢٠٩) — بهذه الكلمات تستقبل القرية عبد العزيز العائد من الاسكندرية، حيث يدرس بالجامعة. لقد التهم الوهم الاساسى الاقتصادى، وترك الحاج كريم في النهاية مفلوجا شبه مجنون، لا يجد ثمن الدواء (أصبح الحاج كريم مجموعة من الشرايين والاوردة وبحيرة صغيرة من الماء فوق المخ تعطل وظائفه) أما مجلس المساء مع الصحاب فقد انفض منذ أمد، بفعل العجز والمرض والموت وتحت تأثير قوى الحياة الجديدة، التي لا تعرف «الكرامات» ولا تربط الحاضر بنعش الماضي. فعبد العزيز الشاب يرى الآن في القرية عالما جديدا، لم يتبينه من قبل ..

«هؤلاء رجال غير رجال أبيه، صارمون يضحكون بتوءه، يجلسون في العصارى لكن ليس حول حديث طيب وود بل حول المذياع يستمعون للنشرات ويعلقون ويتكلمون بحماس مليئون بالمرارة ومتعجلون وصارمون» (٢٢٠).

هل كان في مقدرة عالم الحاج كريم أن يتغلب على نفسه وأن يطرق أبواب العام الجديد ليجلب لنفسه سبل البقاء؟ كلا، لأن قدرته على التحول معدومه، ولأن وجوده قائم على رفض التحول، ونلمس طوال القصة أنه يبذل الجهد لكي يخفي عن نفسه حقائق الحياة الجديدة التي تروعه

ولكى يدفعها عنه. وهكذا يصور لنا الراوى تقلص وانهيار عالم الحاج كريم في صورة الموت الطبيعي، الذى لا دافع له، ويسرف الراوى في وصف صور العلة والسقم وعلامات النهاية والافول. يسرف في ذلك حتى يكاد يبدو انهيار هذا العالم القديم بفعل الحتمية البيولوجية كما يذهب عبد المحسن طه بدر[١٥] في دراسته القيمة للقصة، ولكن هذا الانطباع الأخير يغفل عوامل النفى والضغط التى تهدد من البداية عالم الحاج كريم. وان كان عبد العزيز يودع مع هذا العالم الساقط «مسرات الطفولة العميقة» (ص ١٩١) ويحس لذلك بنوع من الالم لزوال هذا العالم، فهو ذاته يجسم الجديد، حتى في محاولته الواهية انقاذ أسرته من الافلاس التام وفشل هذه المحاولة السريع يرمز بوضوح الى عقم المحاولة، ووقوف القصة طويلا عند ظاهرة المرض والشيخوخة والاندثار مرجعه عسر عملية الانعتاق والتحرر والصراع الذى يعانيه عبد العزيز بين عوامل الجذب والصد، ثم ان الراوى يجسم لنا في هذا الفصل انهيار النظام الاجتماعي الذى قام على سلطة وسلطان الأب، فالفاصل بين القديم والجديد هو فاصل جذرى وتاريخي وليس فقط فاصلا بين جيلين[١٦]. ولعل توقف القصة طويلا عند ظاهرة الافول والانفضاض مرجعه ايضا الوقع السردى والنغمي الذى اختاره الكاتب لتصوير رحلة «الأيام السبعة».

في نهاية هذه السطور لا نجد ما نضيفه الى تقييم عبد المحسن طه بدر للقصة اذ يقول .. رواية «أيام الانسان السبعة» تقدم «في جملتها رؤية متكاملة للقرية المصرية، رؤية يلتحم فيها الذات والموضوع».

«الغوثيـة الكـبرى» تستغيـث

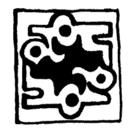
يلفت النظر بوجه عام التشابه بين الاستغاثة الشعرية «بأولى الامر» من الحكام والامراء والوزراء وبين الاستغاثة بالاولياء والمشايخ وأصحاب الكرامات، طبعا مع فارق الاختلاف في المرتبة الاجتماعية بين الشاعر الذى تكفل له صناعته أو منزلته التوجه مباشرة الى أمير أو وزير ما يستنجده ويستعين به على قضاء حاجته وبين «العامة» الذين انقطعت بهم الاسباب ولم يبق لهم من مخرج ومن غواء الا الاستجارة بالاولياء والدعاء لهم والفرق بين الاستغاثتين ليس في الواقع بكبير، فكلاهما يتركب عادة من أدوار أو مقاطع للمديح والغزل والرجاء والتذلل وطابعهما على حد سواء هو الافراط والمبالغة. بل ويتشابهان في الالفاظ والصور، ثم أن الانتقال بين النوعين سهل ومألوف. وانظر الابيات التالية للبوصيرى صاحب «البردة»، الذى حاك الناس حول شفاعته وكراماته الاساطير، والذى رفعته المتصوفه الى مقام «الغوثية الكبرى» وهو بدوره يستغيث بالوزير «بهاء الدين على بن محمد» من كثرة العيال وانقطاع الرزق وضيق الحـال .

سيدى أنت نصرتي كلما   شن على الزمان بالفقر غاره (...)
أيها الصاحب المؤمل أدعوك   دعـاء استغاثة واستجاره
أثقلت ظهرى العيال وقد كنـــــت   زمانا بهم خفيف الكاره
لا تكلنى إلى سواك فأخيـــار   زماني لا يمنحون خياره
ووجوه القصاد فه حدند وقلـــــوب   الأجواد فيه حجاره.

---

١٥) د. عبد المحسن طه بدر .. الروائى والارض، القاهرة ١٩٧١، يقول الناقد «واختفاء التناقضات التى أدت الى انهيار العالم القديم يؤدى بالتبعية الى تصور أن العالم القديم قد انهار من تلقاء نفسه بعد أن مات رجاله وأصابت الشيوخة والعجز من بقى منهم. وخاصة أن المؤلف يكتفى برصد الانهيار بدقة، دون أن يكشف بصورة ولو بصورة عابرة وبخفة عن مبررات هذا الانهيار وحتميته.» (ص ٢٢٤)، ونعتقد أن دراستنا للقصة ترد على هذا التفسير. فمنذ البداية، نرى فى الواقع عالم الحاج كريم من خلال التشويهات والتناقضات التى أصابته، ونراه يعيش على ارث (أرض موروثة وتراث خرافى موروث) يتقلص باستمرار بفعل العالم الجديد الذى ينعكس ويتجسم بوضوح فى وعى عبد العزيز.

١٦) منذ فترة ومشكلة «فقدان الاب» أو «مجتمع اللا أب» تثقل بصورة ملموسة على الوجدان الأدبى العربى، فنرى نجيب محفوظ يتخذها محورا ومادة مباشرة لقصته «الطريق»، ونصادفها فى شتى الانعكاسات الوجدانية والاجتماعية فى الانتاج القصصى والشعرى الاخير.



السوريالية قبل السوريالية

بقلم أدونيس

أتحدث هنا، عن السوريالية باسمها العربي؛ أقصد التصوف بتداعياته الكثيرة: السكر، الوجد، الاشراق، الانخطاف، خرق العادة، الغيب. فالتصوف تخييلية، او سوريالية، تعني، بشكل عام، تجاوز الواقع الى ما فوقه، والمرئي الى الغيبي. وهي تعني أن ايامنا التأريخية الظاهرة ليست آلا غلافاً لايامنا الثانية الباطنة، وأن هناك زمناً روحياً إخر وراء الزمن الرياضي، وعالما خفياً آخر وراء عالمنا الظاهر. فما نسميه الحياة الجارية ليس إلا الجزء الباهت اليسير من الحياة.

وقد نمت التصوفية أو التخييلية، مع تحجر الحياة العربية — قيماً ومقاييس ومبادئ. أقول نمت لأشير الى أنها كامنة فى طبيعة العربى، فهي عنده شبه فطرية، بينما هى، عند الاوروبى نظرية واكتساب.

الحياة الاوروبية، مدينة اولا. وكل شئ في المدينة الأوروبية مرسوم، محصور، ضيق. يعوزها بعد اللانهاية. هذا المظهر الخارجي ينعكس فى البنيان الداخلي: فالإنسان الاوروبى منطقى، عقلانى يعوزه بعد اللانهاية.

الحياة العربية ريف، أولا. وكل شئ فى الريف متسع، رحب، بلا حدود. الارض تمتزج بالهواء، حتى ليخيل كأنها تتصل بالسماء، اوكأنها امتداد للبحر. هذا الخارج الطبيعي ينعكس فى الداخل الانسانى: اللانهاية فى الخارج تصير لا نهاية فى الداخل. العربى لذلك مسكون باللانهاية، بما وراء الارض، بالغيب. المعلوم عنده عتبة لغير المعلوم. يتطلع دائما الى الأبعد، الأكثر غيباً. وتشرد روحه فى اقاليم الغيب، ويحيا مشدوداً الى الجانب الخفى الآخر من هذا العالم.

هكذا تنشأ السوريالية، عنده، عفويا. وتنشأ عند الاوروبى بحثاً، أو بحكم الحاجة أو التعويض؛ تنشأ بطريقة صنعية.

الاوروبى يثور على حدوده وثباته ونظامه وخضوعه، ويتطلع الى ما يخلصه. والعربى ينزلق خفيفا من اتساعه وتغيره وفرديته فى الواقع إلى مدى آخر أكثر اتساعاً وتغيرا وفرادة. ونشهد النشوة العربية مقابل الخنقة الاوروبية، والنخوة مقابل الانكماش. العربى موجود خارج ذاته لشدة حضوره فيها، والاوروبى ضائع خارج ذاته لشدة انكماشه فيها.

أرض العربى فطرة ونبوة. أرض الاوروبى تطور وصناعة. ويتحدث العربى مع الله، وجها لوجه، ويتحدث الاوروبى مع غيب هبط وصار نسخة ثانية. ثم يأخذ يفلسفه ويعقلنه حتى يجمد.

وكانت التصوفية العربية، فى نموها، رفضاً للعقل والمنطق وامتدادهما فى قوانين ومؤسسات وأنظمة. كانت دعوة عودة الى الأصول، الى الحياة الأولى والفكر الاول.

فالحدس الصوفى او التخييلى هو، اذن، قفزة فيما وراء العقل والمنطق. انه حركة تتجاوز التصورات العقلية والافكار المجردة المنطقية، لتتحد مع تيار الحياة ودفعته الخالقة.

هكذا لا يعود امام التصوفى أى حاجز. تصبح الطبيعة بين يديه كائناً ليناً يسمع ويستجيب. فهو يتحدث مع الحجر، ويمتطى الهواء، ويسير على الموج. والطبيعة مثله: حنين، ونداء، ونشوة. تحلم وتغنى وتفرح. انها انسان على طريقتها.

من هنا لا يقدم لنا التصوفى افكارا، بقدر ما يقدم لنا مناخاً من الحالات والمقامات. وهو لا يصور ولا يسرد، بل يوقظ الأسرار النائمة فى الأشياء حولنا، ويحركها لكى تتفتح وتقبل نحونا.

فالتصوفية، من حيث أنها موقف، تشويش لنظام العالم الظاهر وتشويش للحواس. وهى من حيث أنها تعبير، تشويش للكلمة ونظامها. هنا وهناك تغير المعنى والصورة والدلالة. وهذا يعنى أن التصوفى لم يكن يقيم بينه وبين الاشياء صلات عقلية او منطقية. فالطبيعة عنده ليست عقلا، وانما هى غابة رموز.

---

*) نشرت هذه الكلمة، اولاً، فى مجلة «الوعى» الباكستانية، وننشرها هنا، وقد أدخل عليها كاتبها بعض التعديلات.

وليس العنف غير العادى الذى جابهت به التصوفية عناصر التحجر والجمود فى الحياة العربية، الا دليلا على أنها كانت عودة الى الاصول غير عادية — لا تريد أن تتجاوز نظام العقل وحسب، وانما تريد ان تتجاوز كذلك نظام الحياة.

ومعنى هذا، فى لغة الحرية الحديثة، أن التصوفية كانت محاولة انعتاق من قيود الواقع فى اتجاه هائم الى ما وراء الواقع. كانت محاولة للتحرر الانسانى الكامل. ومن هنا كانت احد امرين: إما شعوذة او مروقا، بالنسبة الى من ينظر اليها من خارج ببرودة المنطق والعقل، واما كشفا روحيا خارقا، بالنسبة الى من ينظر اليها من داخل.

تنطلق التصوفية، اذن، من رفض الحدود فى الزمان والمكان، أى من رفض الوضع الانسانى. وهذا هو منطلق السوريالية، والرومنطيقية الى حد. لذلك يحيا التصوفى فى التخييل وعالم المخيلة، ويقابلهما عند السوريالى الحلم وعالم الحلم، ويحيا فى العشق، ويقابله عند السوريالى الحب، ويحيا فى العجب المدهش ويقابله عند السوريالى ما يسميه بريتون بالمصادفة الموضوعية المحيرة، ويحيا فى الجذب والانخطاف، ويقابلهما عند السوريالى تشويش الحواس.

وكما حاول السورياليون ان يرتادوا ريادة منهجية مناطق بعيدة فى الفكر ولجأوا الى الكتابة الآلية، فان التصوفيين سكبوا فى حالات نشوتهم كل ما يمكن أن يختبئ فى وجداناتهم، وذلك بوساطة الاملاء او الفيض الربانى.

وليس فى التصوفية شئ مجانى، لأنها بحث مهم ودعوة الى تجاوز العالم. السريالية، كذلك، عدوة المجانية — لانها بحث مهم، وعودتها الى الينابيع تلبى الحاجة عندها الى تغيير الحياة.

والتصوفية تعال يتخطى الجزئى الى الكلى. وكذلك السوريالية، فهى اذ تصهر الواقع فى الخيال تريد ان تبلغ الكلية، أن تحقق تعالياً من نوع ما، فى سبيل ان تصل الى الجوهر.

والتصوفية، من هذه الناحية، تحول وصعود دائمان، عبر تهدم الاشكال العادية، فى اقاليم الروح العليا واشكالها الغيبية غير العادية، من أجل اتحاد او اتصال تسميه السوريالية تواصلا بين الانسان والوجود، أعمق واغنى وأشمل. وبهذا تتم الوحدة بين الواقع والممكن، الزمنى وما فوق الزمنى، والشئ والخيال.

والتصوفية، من هذه الشرفة، شأن السوريالية، محاولة لتخطى الثنائية المادية — الروحية، الواقعية — المثالية، نحو تركيب وجودى آخر، تتوحد فيه حيوية الاشراق او المعرفة، بحيوية الابداع او العمل.

وفى هذا ما يوضح التوتر الخارق فى حياة التصوفى بين الاطراف الحسية والاطراف غير الحسية، وهو نفسه التوتر عند السرياليين بين السحر وطقوسه الخفية من جهة، والمادية الماركسية الفرويدية من جهة ثانية.

غير ان التصوفية وصلت فى تجربتها الى اطراف لم تصل اليها السوريالية. كانت أكثر استقصاء وأغنى.

فقد قصرت السوريالية بحثها على ما هو فوق العادة، بينما التصوفية تجاوزت ما فوق العادة الى ما فوق الطبيعة.

والسريالية تجريبية تعبيرية اكثر منها حياتية. بينما التصوفية تجريبية تعبيرية وحياتية — اتحدت فيها الشهادة، بالموت مع الشهادة بالنطق.

وظلت السريالية محدودة، متناقضة. فمن يريد ان يتجاوز مظهر العالم الى جوهره، اى مادته الى روحه، عليه ان يعطى الاولية للروح على المادة، وهذا ما لم تفعله السوريالية، بل على العكس بقيت مشدودة الى الظاهر المادى، بمختلف مستوياته.

والتصوفية، على العكس، تمنح الأولية، فيما تتجاوز العالم، للروح. ولهذا يجعل المتصوف من الجسد كياناً لينا كالصوت والكلمة والموسيقى والماء والهواء — علامة الهيام وامكان الانصهار والذوبان فى اثير العالم. فجسد الصوفى شكل آخر لصوته ولغته.

وقد ظلت السوريالية محاولة لتخطى تناقضات الفكر، مع أنها طالبت بتغيير الحياة أو العالم، بينما التصوف محاولة لتخطى تناقضات الفكر والحياة معا — فهو طريقة للخلاص من الوضع الانسانى، أى بشارة بنهاية هذا الانسان، من اجل ولادة انسان آخر. هذا الإنسان الآخر هو الطاقة الإبداعية الصافية فى الوجود. هو الانسان الكامل، وهو الغيب، كذلك، بوجه ما. ولا يغير من الحقيقة شيئاً أن تسمى التصوفية هذا الغيب، أحياناً، الله. فالله، فى التصوفية، هو قوة التعالى والابداع، هو الحياة الثانية الكامنة وراء حياتنا الظاهرة. وكمال الانسان أن يصير هو وهذه الحياة الثانية واحداً — أن يخرق العادة، ويتحد بقوة الحياة، ليصير تعاليا خالصا، وابداعا محضا. وينسلخ من نفسه، كما يعبر ابو يزيد البسطامى، لا لكى يضيع عنها، بل لكى يجدها ويجد حضوره فيها — أعنى فى ذلك العالم الآخر— مرددا قول البسطامى: «انسلخت من نفسى كما تنسلخ الحية من جلدها، ثم نظرت إلى ذاتى، فاذا أنا هو».



برتز بومجارتن Fritz Baumgarten : منظر جانبی (من مواليد ١٩٢٩، يعيش حاليا في ميونخ)
اعارت لنا كليشيه هذه اللوحة شاكرة دار نشر Karl Thiemig بميونخ.

المرأة في التصوف

بقلم انا ماري شميل

لم يتردد الشاعر الصوفي، الفارسي، سنائي (المتوفى عام ١١٣١) بأن يصف المرأة الصالحة بأنها خير من ألف رجل طالح شقي. لم يتردد ذلك الشاعر بما قاله، على الرغم من نظرته غير المتعاطفه بوجة عام، نحو المرأة، والتي تجلت أكثر ما تجلت بقوله أن اسم الكواكب المسماة «بنات النعش» يدل على أن وجود البنات على نعش الموت خير من وجودهن أحياء يرزقن؟!

ولم ينفرد سنائي بين أهل التصوف بموقفه العدائي هذا من المرأة. فلقد تمثل الصوفي الحق دوما بـ«الرجل» المرء، وبصورة اكثر دقة بالفتى العفيف، والذى يعرف بالفارسية بـ«حوان مرد» وبالتركية بكلمة «أر». فمثل هذا الفتى تجسدت همة الصوفية العالية.

هذا وعلى الرغم من تأرجح موقف الصوفية من المرأة، إلا أن نشاطها، والحق يقال قد حظى فى ميدان التصوف بالتشجيع والتأييد أكثر مما حظى به فى مجالات الإسلام الأخرى. إن رأفة النبى الكريم بالمرأة، وزيجاته المتعددة، وحبه لبناته الأربع، حالت دون شيوع نظرة الاحتقار التى سادت الرهبانية المسيحية فى العصور الوسيطة. كما أن الاحترام والتبجيل الذى تسبغه الأوساط الشيعية على فاطمه، رضى الله عنها، إن انطوى على أمر، فما ذلك الأمر سوى أهمية الدور الذى يمكن أن يناط بالجناح النسائى فى الحياة الدينية الإسلامية.

ولما كانت أول متصوفة، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، امرأة، إلا وهى العاشقة المتولهة رابعة العدوية، فإن ذلك ساعد حقاً على رسم الصورة النموذجية للمرأة الصالحة التى يمكن أن يكال لها المدح فى أبلغ صورة (ليس إلا لإختلافها عن قريناتها من بنات جنسها!) وذلك لأن «المرأة حين تسلك درب الله تعالى، سير الرجل، حينئذ لا يمكن أن تعد امرأة». هذا ولأن تدعى المرأة ذات الورع والصلاح «رابعة» الثانية، أمر يعم أوساط المجتمع الإسلامى.

بيد ان الفضل، كل الفضل فى إدخال مفهوم «الحب الخالص» الى التصوف، وهو فى مراحلة التقشفية الجافة الأولى، وإن عاد إلى رابعة، فإن التاريخ لم يجعل منها الدرة اليتيمة بين بنات جنسها. لقد عملت «مارجريت سمث» المستشرقة الإنكليزية مؤخراً على تجميع المعلومات المتعلقة بحياة بعض المعاصرات لرابعة، حياة تلك الصالحات اللاتى عشن فى أواخر القرن الثامن للميلاد، فى كل من البصرة وسوريا. نذكر من بينهن، على سبيل المثال لا الحصر، مريم البصرية، وريحانة الوالهة، والعديد ممن كن يعرفن ببكاءات الدهر، والخاشيات والمبكيات. ومن سقط القول الإشارة هنا الى أن بعضهن ربما فقد بصره نتيجة البكاء الدائب، أملا فى أن يحظين بنعمة البصيرة القلبية.

هذا وقد عرفت بعض النسوة ممن ينتسبن إلى النبى، صلى الله عليه وسلم، بالعفة والورع. تبرز من بين هؤلاء السيدة نفيسة (توفيت سنة ٨٢٧)، والسيدة زينب اللتان ما برح ضريحاهما مزارين جليلين يؤمهما المسلمون، من كل حدب وصوب، للتبرك. كما راحت الأخيرة تشكل موضوع روايتين حديثتين (اشار الى ذلك م. م. بدوى فى دراسة ممتازة له).

وتشير القرائن إلى ان أمر حضور النساء مجالس شيوخ التصوف كان مألوفاً. فيذكر ان ابنة ابى بكر الكتانى قد لفظت أنفاسها، هى وثلاثة من الرجال، فى جلسة كان يتحدث فيها الصوفى المجذوب «النورى»، فى موضوع الحب. وتنطوى المصادر العربية والفارسية على أسماء العديد من نساء كل من القرن التاسع والعاشر، اللاتى حظين بشأن عظيم فى مجال الزهد والتصوف ومن بين

هؤلاء النساء من حظيت بارشاد الخضر ذاته عليه السلام، وعنه تلقت التعاليم الروحية اللازمة.

هذا ويجب الا تحول شهرة هاته الزاهدات والمتصوفات وغيرهن ممن برغن فى رواية الحديث، والشعر، والخط الجميل، يجب الا يحول ذلك دون التنويه بموقف هاتك النساء زوجات رواد عهودهم فى التصوف. تبرز من بينهن ذات الصلاح والتقوى، رابعة السورية، زوجة أحمد بن أبى الحوارى فلقد عرفت هذه المرأة بأحوالها المتعلبة، والتى راحت تترجمها شعراً صوفياً عزباً. ويأتينا من عهد لاحق ذكر زوجة القشيرى، التى عرفت بدرايتها بالحديث وورعها. وهى ابنة شيخه فى التصوف «أبى على الدقاق، فاطمة، وكانت ذات منزلة وعلم وأدب، عالية السند، تعد من عابدات عصرها، وروت الحديث عن ابى نعيم الاسفرائينى والعلوى، والحاكم وغيرهم». وتعتبر فاطمة النيسابورية (توفت سنة ٨٤٩) بين الزوجات المتصوفات، أبرز شخصيات عصر تشكيل الاسلام الأول. وهى زوجة احمد خضروية. لقد صاحبت هذه المرأة كل من ذى النون المصرى وبايزيد البسطامى. كما يبدو أنها هى التى ارشدت زوجها فى حياته الدينية والعملية. ويروى أنها قالت مرة لذى النون، حين رفض قبول هدية بحجة أنها من إمرأة: «إن الصوفى الحق لا ينظر الى العلة الثانوية، وإنما ينظر إلى العلة السرمدية. ومن الطرائف التى تروى عن هذه العابدة؛ أنها ولما كانت قد جرت العادة أن تتدارى وبايزيد البسطامى، موضوعات التصوف بحرية بالغة، تسفر فى حضرته عن وجهها ويديها أحيانا، صدف أن أيدى ذلك الولى الكبير يوماً، ملاحظة حول الحناء التى زينت تلك اليدين! فتوقفت، ولم تعد، منذ ذلك الحين، سبيل الحوار الروحى المطلق بينهما ميسرة. وما ذلك إلا لأن الدنيا بسفاسفها أبت إلا أن تتدخل. هذا وكثيراً ما وردت هذه الحكاية بمواضع وصور مختلفة، حيث راح يشوب فيها شخصية فاطمة بعض الملامح الأسطورية التى لم تلبث على حال بعينه. فسنائى يروى لنا حكاية مشابهة ترمى إلى ذات المعنى. مفاد تلك الحكاية أن رجلا اعتاد عبور نهر دجلة كل مساء ليحظى بلقاء محبوبته، إلى أن جاءت أمسية لاحظ فيها شامة على وجنة تلك المحبوبة. فما وسعها، على أثر ذلك، إلا أن حذرته من محاولة العودة سباحة، إذ خشيت عليه الغرق لخروجه من دنيا الحب الروحى الخالص.

لم يحظ جميع المتصوفين بما حظى به أحمد خضروية من نعيم الزواج. فالمؤرخون لم يتورعوا عن ذكر حكايات اولئك الاولياء الذين وقعوا صرعى الزواج من نساء كن فى النكد والشقاء غاية. على رأس هذا النموذج تقف كل من حكاية النبى يونس والنبى أيوب عليهما السلام. وقد اعتبر المتصوفة مثل هذه الحكايات موضوع بحث فى نقاشهم لموقفهم من حياة الزواج والعزوبية. وراح مؤيدو العزوبية يبالغون، على غرارها، فى وصف الأهوال والمخاطر التى تحدق بالحياة الزوجية. وقد تجاهل بعض المتصوفة المرأة تجاهلا كاملا، هذا إذا لم يكونوا ليقفوا منها موقفاً عدائياً كاملا. فلا غرو إذا سمعنا ان البعض لم يكن ليلمس طعاماً كانت قد طهته امرأة!؟ ولا عجب إذا ما علمنا أن أخرين راحوا يعتبرون الحياة الزوجية بمثابة بديل لجحيم الآخرة. فاذا ما شاء الولى إجتناب ذلك الجحيم فى الآخرة، فما عليه سوى أن يحتمل عبء زوجة شريرة، شمطاء، ثرثارة. (وما برح المرشدون، إلى يومنا هذا، يسألون المريدين الاقدام على الزواج. ذلك لأن «الزواج ينطوى على مصائب حقيقة بأن تقودك إلى إدراك الله تعالى».) ويقصى جلال الدين الرومى علينا حكاية الخرقانى وزوجته النكداء، فيذكر كيف أن مريداً سعى، يوماً، إلى دار ذلك الولى بقصد الإنضمام إلى اتباعه؛ فما أن أشرف على باب الدار حتى انبرت زوجة الخرقانى له بسوء المعاملة، وراحت تصب جام غضبها على زوجها مردفة نابى الأقاويل والألفاظ، ذاكرة أنه لا أمل فيه!؟ التبس الأمر على المريد، فانطلق يضرب على غير هدى فى أجمة. ولم يمض به الحال طويلا حتى صادف الشيخ وقد امتطى صهوه أسد، وراح يقبض بيده على أفعى يستخدمها كسوط يستحث بها الأسد على غذ الخطى! فأدرك لساعته كيف كان جزاء ذلك الشيخ، على صبره وإحتماله لنكد زوجه الدائب ...

ويذكرنا موقف المرأة، فى هذه الحكايات، بموقفها كما ينعكس فى تاريخ التصوف الكلاسى، والمسيحية، فى العصور الوسطى. فكثيراً ما شبهت «الدنيا» بالمرأة. فما الدنيا سوى عجوز شمطاء تعمل على طلاء وجهها بأنواع المساحيق والتطريات، ساعية إلى إغواء الرجال؛ إنها لإمرأة خبيثة تقتل آلاف الزيجان مطلع كل فجر. إنها لعاهرة قحباء، خائنة حقيرة، إنها الأم التى تروح تلتهم صغارها. ولقد وردت هذه الصورة للمرأة، أول ما وردت، فى مواعظ الزاهد الكبير الحسن البصرى. ثم لم تلبث حتى ظهرت على لسان العديد من مفكرى الإسلام اللاحقين

من أمثال أبى حامد الغزالى، وجلال الدين الرومى وفريد الدين العطار. ويصف قول لأحد اللاحقين، إن «طالب الدنيا مؤنث»، يتصف بكل ما يمكن أن تتصف به المرأة من النقائص، التى تحول دون إمكانية الوصل بالحبيب.

ولا يأبه الزاهد الحق لهذه الدنيا «المرأة»، بل يروح يرجم الحجارة المسماة «الفقر فخرى» فى فمها، يطلقها ثلاثة. هذا ولا تستاهل الدنيا، أصلا، التفاتة منا. ولعل فى قول يحيى بن معاذ، وهو خير من ينقل وجهة نظر المتصوفة نحو ما خلا الله من الأمور، لعل فى قوله ما يصور موقفهم من المرأة على وجه العموم. إنه، رضى الله عنه، يقول: «الدنيا كالعروس، من يطلبها ماشطته، والزاهد فيها يسود وجهها وينتف شعرها ويحرق ثوبها، والعارف مشتغل بالله سبحانه لا يلتفت اليها». (اليافعى: نشر المحاسن الغالية، ص ١٤٢) هذا ويشيع تشبيه «النفس»، أحط جوانب الروح الإنسانية والممثل الأوحد للدنيا بمغرياتها، يشيع تشبيه هذه النفس بالمرأة فى الأدب الصوفى هى التى تسعى دوماً، بألاعيبها، للإيقاع بالروح الخالصة وجذبها إلى شرك الحياة الدنيا. ولعل فى حكاية الرومى، عن الفأرة المتيمة التى راحت تعمل على إغواء الضفدع أطرف كناية للتعبير عن هذه الفكرة. وحقيقة أن كلمة «نفس»، باللغة العربية، كلمة مؤنثة، تجعل هذه المقابلة أمراً ميسراً مقبولا. إن «صفة الحيوانية» صفة تعم كيان المرأة. ويمكن النظر الى «النفس» باعتبارها أما للرجل والى العقل باعتباره أبا له. هذا ولا ينفرد بطل حكاية للرومى فى حسرته حين يصرخ: «أواه، المرأة علة زلتى، سيآن أكانت فى البدء .. أم فى النهاية،».. بل ليشاركه العديدون من أهل التصوف. والشبه، بلا ريب ، كبير بين هذه التنهدة وتنهدات رهبان المسيحية فى العصور الوسطى.

وعلى الرغم مما يصدفه المرء، فى التراث الإسلامى، من أقوال فى حق المرأة، (والتى قد تصل أحيانا إلى التقليل من نبوءة حلم منامها بالمقارنة الى حلم الرجل، وباعتبار عجز قدراتها العقلية)، على الرغم من هذا كله فإنه قلما وصل المسلمون الى قمة الكراهية التى تبدت فى أقوال مفكرى المسيحية الوسيطة، والتى راحت تحط من قدر المرأة وتدينها بالخطيئة الأزلية. لم ينح الإسلام، يوماً، باللائمة على المرأة فى هبوط آدم. كما أنه لا أساس من الصحة، سواء فى القرآن الكريم أو فى الأثر الشريف، لتلك الفكرة الشائعة عن عوز المرأة للروح وعدم إمتلاكها لها. بل ونضيف الى أن أهل التصوف قد أدركوا أبعاد المرأة الايجابية غاية الإدراك. فالقرآن الكريم يكن بين ثناياه أحسن القصص. قصص لتلك النساء من ذوات الورع والتقوى. لعل أبلغها نموذجاً، فى هذا السبيل، قصة إمرأة عزيز مصر، كما وردت فى سورة يوسف. إنها قصة المرأة وقد أخذت فى حب يوسف، عليه السلام، الذى إن هو إلا رمز لقهر الحب الغامر وسطوته، والذى راح أهل التصوف يرون فيه الجمال الإلهى وقد ظهر فى صورة إنسان. إن نشوة الحب لتودى بمن يعانيه إلى حالة هى أشبه ما تكون بحالة تلك النسوة اللائى رحن يقطعن أيديهن، على مائدة زليخة، وقد فتن بتأمل جمال معشوقها الأخاذ. لقد باتت زليخة فى الشعر الصوفى ترمز الى الروح الإنسانية التى تدأب على تزكية ذاتها بالشوق وعبر درب المحبة والفقر. وأصبحت حكايتها لوناً كلاسيا تجمل به الشعر الإسلامى. وجامى بلا ريب، هو الشاعر الذى أعطى هذه الحكاية طابعها الكلاسى. كما أن الشاعر التركى حمدى (توفى سنة ١٥٠٦ م) قد أخرج لنا القصة نظماً بديعاً انطق فيه زليخة بأبيات مفعمة بالوجد والعاطفة الجياشة، كيف لا وقد خرت صريعة ذلك الهوى السرمدى.

وأما عن مريم، عليها السلام، تلك الأم الطاهرة العفيفة، التى وضعت وليدها الروحى عيسى، عليه السلام، فقد كن لها أهل التصوف كل عاطفة ود وتقدير. إنها كثيراً ما اعتبرت رمزاً للروح التى تتلقى الوحى الإلهى، وإنها لتحمل بالنور الإلهى. وندرك، هنا، كيف تسنى للمرأة أن تضطلع بمهمة «الآنية» الروحية. وإنه لفيما نظمه الرومى، فى المثنوى، فى موضوع البشرى، من رقة الوصف والجمال، ما يعوز الكثير من الروايات .هذا ولا زالت القداسة لقبر مريم، عليها السلام، والذى يزعم وجوده قرب أفسوس، تعمر قلوب المؤمنين. إنها قداسة العفة والطهارة التى حظيت بها العديدات من أمثال مريم، والتى رحنا نصدفها مترجمة نظماً على لسان العديدين من شعراء التصوف الاسلامى عبر التاريخ.

ولقد لعبت المرأة المسلمة، بايمانها الراسخ، وما برحت تلعب دوراً فعالا فى توطيد دعائم المجتمع الاسلامى. يحدوها فى مسيرتها النبراس القرآنى الذى خاطب «المسلمين والمسلمات» و«المؤمنين والمؤمنات» بنفس الروح وعلى ذات الصعيد. إن حرص المسلمة، اليوم، على التمسك بفرائض دينها ليفوق حرصى الرجل، سواء كان ذلك فى المجتمع التركى أو الباكستانى. إنها لتؤدى صلاتها فى أوقاتها ولتصوم شهر رمضان غير منقوصا.

أما عن قطاع الأمهات فى التراث الصوفى فهو، فى نظرنا، قطاع يستأهل دراسة مستقلة. إن كتب تراجم أهل التصوف لتزخر بحكاياتهم. كم من ابن بار راح يقطع الفيافى وقد حمل أمه المسنة على كتفيه، كى يتسنى لها اداء فريضة الحج فى مكة المكرمة؟! وكم بين رواد التصوف وشيوخه ممن تلقى تعاليمه الدينية الأولى، إن لم يكن تدريبه الكامل على سلك الدرب الصوفى، على يدى أمه؟ هذا وتقف أم مجد الدين البغدادى، المطببة البادعة، أنموذجا بحاله، حقيقاً بالدراسة المنفردة. ثم ألم يشد الرسول محمد، صلى الله عليه وسلم، بمقام الأمهات؟ لقد نص بأن «الجنة تحت أقدام الأمهات». ومما يعكس رفعة المقام التى حظيت به الأمهات، بلا ريب، ما يروى عن أم ابن خفيف. فقد اكرم الرحمن هذه الأم المتعبدة برؤية ليلة القدر، التى هى خير من ألف شهر، دون ابنها الذى لم يأل جهداً فى تعبده وتزهده. ولا يفوتنا فى هذه العجالة الإشارة الى اسمى أم عبد القادر الجيلانى وعمته. او والدة الولى المشهور فى الهند، فريد الدين كنج شكر (المتوفى عام ١٢٦٥).

هذا وكثيراً ما يرد ذكر الامرأة العجوز فى حكايات الصالحين. تلك العجوز التى تظهره على حين غرة، لتحذر أو لترشد المريد فى تعثره. ويقدم الشعر الفارسى، الصوفى منه أو ما تعتريه مسحة صوفية خفيفة، العجوز، لا سيما الأرملة، فى صورة المظلومة التى تتمكن بدعائها من الحيلولة دون الجيوش ان تتقدم، وبشكواها يتسنى لها تغيير اتجاه الحاكم فى تفكيره. كما لا يسع الشريعة إلا أن تستجيب لرغائبها. كيف لا وقد حضت التعاليم القرآنية على الرأفة والعناية بالأرامل واليتامى. كما حبذ المجتمع الاسلامى، فى مناسبات عديدة، ايمان العجائز على المناقشات الفكرية العقيمة التى كثيراً ما ينغمس فيها المتكلمون. وتنطوى المتون على العديد من حكايات لساذجات النساء اللائى حققن خلاصهن بالحب والإيمان لا غير. من أطرف تلك الحكايات، الأسطورة التى تروى عن ليلى الميمونه فى المغرب، امرأة ساذجة، سوداء، فقيرة، انبرت تسأل ربان سفينة أن يعلمها طقوس الصلاة. ولما لم تتمكن من إستعادة نطق العبادات صحيحة، عادت، على الأثر، تنشد السفينة، فراحت تمشى على سطح الماء محاولة اللحاق بها، وقد أقلعت، مرددة صلاة فحواها: «ميمونه عرفت الله، والله عرف ميمونه»! شاعت هذه الأسطورة فى شمال افريقيا، وباتت ميمونه ولية من أولياء الله، يحمل الناس لها كل قداسة وتقدير.

ونجد فى غرب العالم الاسلامى، إلى جانب هذه الحكاية، حكاية لصالحة مرشدة ورائدة صوفية أسهمت ولمدة عامين فى اعداد أحد أعاظم الفكر الصوفى. عرفت هذه المرأة باسم فاطمة القرطبية. من كرامات هذه المرأة انه قد تجلى فيها الحب الالهى فى أبهى صورة، فراحت تحتفظ بجمال صباها، رغم بلوغها خمسة وتسعين عاماً من العمر. وأغلب الظن، أنه فى اللقاء الأول والمصيرى الذى تم بين ابن عربى وبين هذه المرأة، التى تجلى فيها الجمال الإلهى، ما مهد لهذا المفكر فى اتجاهه نحو ادراك الألوهية من خلال جمال المرأة، وفى رؤيته المرأة كتعبير للإبداع والرحمة الإلهية. ويركز ابن عربى الباب الأخير من كتاب فصوص الحكم والذى خصصه للنبى محمد، صلى الله عليه وسلم، على الحديث الشهير «حبب الى من دنياكم ثلاث: النساء والطيب وجعلت قرة عينى فى الصلاة». إذ بذلك تسنى له أن ينصر الفكرة القائلة بأن «حب النساء هو حب إلهى، ورثناه عن النبى الكريم، وهو لا ينفصم عن المعرفة الروحية باكتمالها». فى المرأة يتكشف لابن عربى سر الإله الرحيم. ومن خلال حقيقة التأنيث اللغوية التى تنطوى عليها لفظة «ذات»، يسعى هذا المفكر الصوفى الى ادراك معنى الأنوثة فى الإله. ونجد فى محاولة ر. أ. نيكلسون المركزة، حين إنبرى يعلق على نص ذى صلة بالموضوع للرومى، مثل هذا الفهم. بل اننا لنجده يذهب أبعد من هذا إذ نراه يشير الى أن الجهد الابداعى للإله ليتكشف فى اروع صورة بالمرأة، بل يمكن الإضافة «بأنها ليست فى الحقيقة مخلوقة إنما هى خالقة.» ولم يستهجن ابن عربى أن يكون بين الأبدال نساء «قيل لبعضهم: كم الأبدال؟ قال: أربعون نفساً. فقيل له: لا تقول اربعون رجالا؟! فقال قد يكون فيهم النساء».
أما عن الشاعر المصرى، الذى عاصر ابن عربى، نقصد ابن الفارض، فلقد استخدم فى قصائده الصوفية ضمير التأنيث مشيراً الى الحبيب المعبود. فأسماء النساء فى تلك القصائد من مثل ليلى، وسلمى وسواها إن رمزت الى أمر فما ذلك سوى الكمال والجمال الإلهى.

وفى الأدب الفارسى، فقد يندر أن اقترنت الالوهية بالمرأة، والتى عبر عنها من خلال قصة ليلى والمجنون، ذات الأصل العربى. فما إن يتعلق المجنون بحب ليلى حتى يفقد صوابه. فكأن المقابلة، هنا، بين الحب والجنون مطلقة. لقد رأى المجنون فى ليلى الجمال كله. ومهما حاول الخليفة أن يقنعه بوجود آلاف النساء من ذوات الجمال الأسنى فدون جدوى. فلا ترى عين المحب سوى جمال

أوحد. أما عين العقل فعلى النقيض، اذ لا ترى الجمال الالهى ينحصر فى صور مخلوقة. (يذكرنا هذا بموقف إبليس الذى أبى أن يسجد لآدم واستكبر، وذلك بسبب عدم إدراكه القبس الإلهى فيه!). رأى المجنون ليلى فى كل مكان، وأسبغ القداسة على حجر من الحجارة التى قام عليها بيتها. راح يقبل مخالب الكلاب التى عبرت الدرب الذى سارت عليه. توحد بها غاية التوحد. حرص ألا يصاب جسده بجرح ينزف معه دمه. وما ذلك إلا خشية على ليلى التى تتألم إن وخزت ابرة موضعاً فى جسده هو. ويؤدى هذا التوحد بالمجنون إلى التفرد والعزلة التامة. لا يرغب فى معاينة ليلى حتى لا ينجم عن تلك المشاهدة العينية ما يتسبب فى تشويه الرؤية القلبية. وهكذا يبيت المجنون، العاشق الصوفى الذى يرى الله حيثما حل. لم يجد المجنون الله خارج ذاته، وإنما وجده يكمن فى أعماق فؤاده.

وتمثل حكاية الشيخ صنعان، كما يرويها العطار، النموذج الكلاسى الآخر لدور المرأة فى نظرية الحب الصوفى. يتعلق هذا الشيخ الورع بحب اميرة نصرانية، فيهجر كل ما يمت الى الاسلام بصلة. ويلوذ بمحبوبته التى لا يتورع عن القيام برعاية قطيع خنازيرها! (ولا يلبث هذا الشيخ طويلا حتى يعود الى ما كان عليه من ورع وصلاح، كان ذلك بفضل صلاة مريديه الدائبة، وقد فجعوا بما آل اليه حال شيخهم) فما تجدر ملاحظته، هنا، أن موضوع الإستغراق فى الحب قد كان موضوعاً حقيقاً، أصلا، بمقت الزاهد المتعبد ولفظه. بيد أن سعير الحب أو سعره، كما تصوره هذه الحكاية، يتخطى حدود كل منطق. فلا يعد يلتزم صاحبه حدود عرف أو تقليد ولا حتى دين. بل إن من تردى فى الحب ليتجاوز فى سلوكه كل إتزان معهود ويأتى بأعمال لم يكن يوماً ليخال نفسه تأتيها. إن المتون التى تعالج تاريخ التصوف غنية بمثل تجربة الحب هذه. إلا أن موضوع الحب قد يختلف. فقد غلب أن يكون الهدف غلاماً نصرانيا أو هنديا. ومن نافلة القول أن نشير إلى أن هذا الغلام قد بات يشكل أحد الشخصيات الأساسية فى الشعر الفارسى. أما فى حكاية العطار فإننا نلمس، للمرة الثانية، الجمال الإلهى وقد تجلى بصورة امرأة. كما نجد فيها تجربة صارخة ينقلب فيها الشيخ التقى صنعان من دنيا الصلاح والمحافظة إلى حياة العشق والحب. وهكذا أمست حكاية صنعان الذى استبدل سبحة الاسلام بزنار النصارى، رمزاً، كثيراً ما نصدفه فى الشعر الفارسى اللاحق استخدمه الشعراء كلما راموا وصف جبروت الحب وسطوته.

لندع الآن ميدان التصوف فى شكله الفكرى الرفيع، لنترك التراث الأدبى فى إطاره الكلاسى، ولنلتفت الى دور التصوف فى حياة الناس المعيشية، لنرى موقف المرأة من هذه الظاهرة وموقف هذه الظاهرة من المرأة. ولعل ما هيأه التصوف للمرأة فى هذا الصدد يفوق ما قدمه إسلام السنة الصارمة. فلقد تسنى للمرأة من خلال التصوف أن تسهم فى الحياة الدينية والاجتماعية بشكل ايجابى فعال. تنقل متون التاريخ المنحدرة إلينا من أواخر العصور الوسطى أخبار «خانقاهات» خصصت لالتقاء النساء فى مسيرتهن على درب التصوف، او للقيام بشعائر الدين، بشكل عام. ونجد فى أخبار مصر المملوكية نساء قد تولت مشيخة هذه الخانقاهات، تؤم صلاة الجماعة. ومن طريف الذكر أن رباطا من بين تلك الربط، كان ملجأ أو ملاذاً للمطلقات اللائى كن يعشن فيه إلى أن يتنسى لإحداهن فرصة الزواج، ثانية، فتغادره الى بيت الزوجية.

ولقد ضمت بعض الطرق الصوفية المرأة كعضو مزامل. وعلى الرغم من عدم سماح بعض تلك الطرق، للمرأة دخولها بيوت العبادة، من خانقاهات وربط وزوايا إلخ، إلا أنه من الثابت أن حماسها وتعلقها كانا على درجة كبيرة من الصدق والثبات. وغنى عن البيان بأن الطريقة التى يسرت للمرأة سبل الممارسة الصوفية، هى الطريقة البكتاشية فى تركيا، فى العهد العثمانى. فلقد تساوت المرأة، هنا، بالرجل من حيث الاعتبارات جميعها. فكان على المرأة أن تمر بطقوس التكريس نفسها، وكان لها ان تشارك فى الولائم الإحتفالية وفى الاجتماعات العامة. وهذا مما تسبب فى الطعن الدائب فى أخلاقية أصحاب الطريقة البكتاشية.

ونصدف على الدوام أخباراً، تعود الى عهود مبكرة، لنساء دأبن على مد يد العون الى شيوخ التصوف ومؤسساتهم، بل إلى مجموعات من الدراويش بكاملها. فمن مختلف القرون نسمع بنساء يهبن الخانقاهات الأطعمة والنقود بسخاء. (تشتهر من بينهن بى‌بى فاطمة التى راحت تساند أبا سعيد بن ابى الخير ومريديه فى مطلع القرن الحادى عشر) لقد أوقفت إحدى بنات الأمبراطور المغولى اورنكث زيب داراً كاملة، فى دلهى، على ميردرد فى القرن الثامن عشر. ولا ريب بأن الدور الذى لعبته النساء فى مساعدة مختلف وجوه النشاط الصوفى كان دوراً عظيماً جديراً بكل

عناية. فلقد وجدت النساء، من ذوات الصلاح واليسر، فى ذلك، منطلقاً ومتنفساً للطاقة التى اعتلجت فى نفوسهن وجدن انه من الخير الكبير ومن ضروب الخدمة الاجتماعية إنشاء خانقاه أو مطبخ، أو المساهمة فى تنمية ما يحيط بهن من تجمعات الدراويش ومد يد العون لهم. ولقد حرصت تلك النساء على مثل تلك الأعمال تطلعاً الى تحقيق الذات، والى ما قد يجدنه فى اجتماعات أهل التصوف من راحة نفسية وعزاء روحى. وإن المرء ليرى اليوم مثل أوجه النشاط هذه، ما تبرح تشيع فى بعض أطراف العالم الإسلامى. نسوة من أهل اليسر والورع يقدمن الرعاية اللازمة لأفراد المتصوفين، ويقمن المناسبات فى بيوتهن ويهيئن سبل جمعهم والاجتماع بهم.

تغفل متون التاريخ ذكر أسماء العديدات من أهل الولاية. غير ان المرء لا يلبث ان يجد مثل هذه الأسماء وقد شاعت بين الناس فى أطراف العالم الإسلامى. فإن الخيال الشعبى كثيراً ما أدى الى خلق الأساطير الطريفة المؤثرة عن أهل التقى من النساء. وكثيراً ما أثمرت هذه الأساطير فأتت أكلها ولية جديدة، تستحوذ التبجيل والقداسة. وليست الأضرحة والمزارات الصغيرة العديدة، التى تنتشر فى ربوع كل من تركيا وإيران وشمال إفريقيا، ليست هذه المزارات، فى كثير أو قليل، إلا أمكنة ضمت قبوراً لمثل هاتيك النسوة. تجد من بينهن الفتاة الريفية الساذجة، والعذراء العفيفة وما الى ذلك. يعود بنا مجرد ذكر اسم الواحدة منهن الى حكاية يكتنفها شئ من الحزن أو الرومانسية. هذا وتزور هذه الأمكنة النساء للتبرك، وسعياً الى حل مشكلاتهن الخاصة التى ترتبط بحياتهن الزوجية، كمثل الرغبة فى إنجاب الأطفال. بيد ان الديار التى ازدهرت فيها المزارات المقدسة لأهل الولاية من النساء، بصورة تفوق غيرها، هى، فى الغالب، بلاد الهند الإسلامية. وتكفى الاشارة هنا إلى «جهانآرا» إبنة شاه جهان الكبرى، التى انتسبت هى وسيء الحظ اخوها داراشكوه، الى الطريقة القادرية. لقد حظيت هذه المتصوفة بعاطر ثناء شيخها ملاشاه. كما تعكس كتاباتها فهما جيداً لقضايا التصوف ومسائله. ثم إن بى‌بى جمال خاتون (توفيت سنة ١٦٣٩)، والتى كانت اخت ميان مير مرشد «دارا» فى الدرب الصوفى، هى واحدة من صاحبات الولاية البارزات من أتباع الطريقة القادرية فى عهد تكوينها فى البانجاب.

ويجد المرء، اليوم، فى الهند والباكستان، كما هو الحال فى كثير من بقاع العالم الاسلامى، مزارات مقدسة، هى وقف على النساء دون الرجال. وما برحت تحضرنا، الى الآن، ذكرى زيارة مزار صغير من تلك المزارات فى مدينة ملتان. وما زالت صورة جدرانه وقد ازدانت بفاخر البلاط، الازرق منه والأبيض تحضر مخيلتنا. (هذا ومن سقط القول أن نشير إلى أن قيمات ذلك المزار اللائى اتسمن بالظرف، لسن بأقل جشعاً من أقرانهن قيمى المزارات المقدسة من الرجال). هذا وتمتاز منطقة السند، والتى تشتهر على وجه العموم، بتقديس أصحاب الولاية، بأساطيرها عن القديسات من النساء. يقول ريتشارد بيرتون: «ومما يجب تقديره لأهل السند أنهم لم ينكروا على الجنس الناعم ما له من الفضائل الدينية». وفى معرض الحديث عن «الفقيرات» يردف قائلا: «وترقى بعضهن، بين المناسبة والأخرى، الى مرتبة «المرشد» الرفيعة.» ويذكر حين يتكلم عن بى‌بى فاطمةهجرانى، أشهر صاحبات الولاية فى المقاطعة، بأنها «الحافظة التى كان لها من الكرامات الشئ الكثير، يذكرها علماء السند فى متونهم التى تعالج موضوعات الحياة الدينية فى ديارهم.» وإننا لنصدف فى السند، كما هو الحال بالنسبة لمختلف ديار المسلمين، زرافات من صالحات النساء وصاحبات الولاية. فهنالك «العفيفات السبع» اللائى تمكن من تجنب فيلق جيش غاز، فابتلعتهن الأرض دون أن تخدش عفتهن؛ وهنالك «المخدرات الإبدالية»، وغيرهن ممن يعجزنا حصرهن فى هذا المقام.

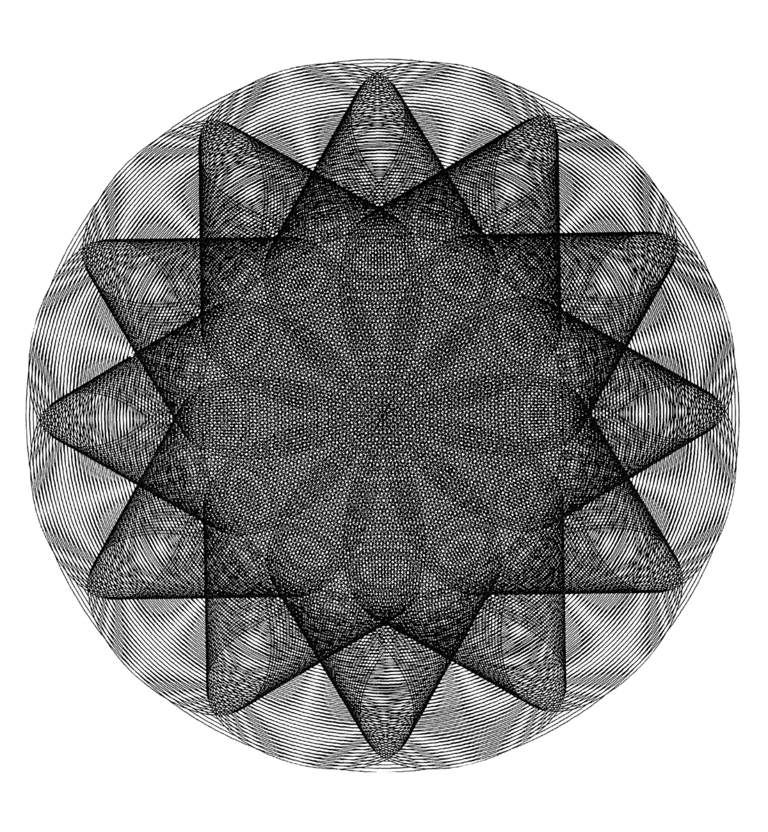
ومما تجدر ملاحظته، أن المرأة فى كل من منطقة السند والبنجاب قد حظيت بلفتة صوفية خاصة، ندر أن وجدتها فى الأطراف الأخرى من ديار الاسلام. ويكفى أن نشير هنا الى أن النفس بشوقها قد شبهت فى تلك الربوع بالمرأة. إن الحب، حسبما تبينا، كثيرا ما تمثل فى حب الرجل للرجل. ولم يلبث هذا الحب فى الشعر الفارسى حتى تغير الى حب الذات الإلهية وقد تمثلت بالمرأة. أما تشبيه الروح المتشوقة بصورة المرأة، كما ورد فى القرآن الكريم فى قصتى كل من زليخة ومريم عليها السلام، فقلما حصل. إن شعراء القطاع الغربى من الهند المسلمة — من السند الى كشمير — قد اقتفوا أثر التقليد الهندى، فى تمثيله النفس بالفتاة العاشقة أو بالزوجة المخلصة، او بالعروس المحبة. ولنا من النماذج الهندية التقليدية مثلا، الأسطورة التى تترى روايتها «كريشنا وراعيات البقر». وقد التزم التصوف عند السيك هذا اللون من التمثيل. كما نلحظ ان الشعر التصوفى الأردى فى مرحلته المبكرة قد عرف رمز العروس هذا؛ يبدو ذلك فى أعمال سيد محمد جيوجان، فى القرن

السابع عشر. ولكن، والحق يقال، لم يشع استخدام هذه التورية فى مكان كما شاع فى الحكايات الشعبية الصوفية فى منطقتى السند والبنجاب. فالروح الإنسانية فى بحثها عن الحبيب، ذلك الحبيب الذى يمكنها من أن تتوحد به، بما تعانيه من آلام لا حد لها، ومن خلال تجرعها الموت فى نهاية الأمر، تتمثل فى تلك الربوع، فى شخصية البطلة التراجيدية «هير» «سسى» «سهنى» ومثيلاتها. أما عن المرأة العاصية، والتى هى النفس الدنيا، فتقبع فى كوخها الحقير تدثرها الخرق البالية، وتروح تتطلع الى اليوم الذى يأتى فيه زوجها المنتظر لتنعم، من جديد يستر ذنوبها بحنانه ورأفته الغامرة. هذا وتتطلع المرأة المخلصة الى عودة بعلها من الجزر النائية، يحمل اليها غالى الهدايا والأفاويه، التى ليست سوى نعم يهبها الله لمن أحبه، أى لمن أحبه دون سواه .واذا ما التفتنا الى ذلك الضرب من الشعر الشعبى المسمى «باره ماه» اى «اثنى عشرة شهرا»، صدفنا قصائد تعالج شهور السنة، وقد صاغها شعراء السند والبنجاب الشعبيون. واللون الذى يمتاز به كل شهر من ألوان الحب. عبر هؤلاء الشعراء عن الروح بالعروسى، واما الله تعالى وأحيانا كثيرة النبى محمد، صلى الله عليه وسلم، فقد عبروا عنه بذلك العريس المنتظر. ولا ريب أنه من خلال هذا التشبيه المجازى والرمزية قد تسنى للشعراء ان يترجموا برقة وعذوبة مشاعر الحب والشوق، والأمل والخوف، التى ليست سوى موضوعات الشعر الصوفى التقليدى الرئيسية، وان يسكبوها بقوالب لغوية تجيش بالعاطفة الصادقة والشوق الأصيل. هذا وقد يسهل على القارئ فى العالم الغربى، الذى اعتاد رمزية نشيد الإنشاد، والمجاز فى الزفاف الصوفى فى المسيحية الوسيطة، أن يتذوق التجربة الصوفية وأن يستسيغها كما ترجمها الشعر الفارسى أو التركى فى تعبيراته الرمزية الصوفية المألوفة. هذا ومما تجدر الإشارة اليه أن «محمد ناصر عندليب» (توفى سنة ١٧٥٩) والد «مير درد»، وأحد متصوفى زمانه، قد استخدم هذه الرمزية فى عمله النثرى «ناله عندليب» الذى كتبه بالفارسية. وناصر عندليب نفسه قد ظن خيراً بالمرأة المتدينة، ولم ينكر أن «بعض النساء قد فقن بعلمهن، ومعرفتهن الصوفية، وإحسانهن وحبهن ... الكثير من الرجال». كما اعتقد بأنهن، شأنهن شأن الرجال، سيحظون بنعيم مشاهدة الحق فى الآخرة. بيد أنه وعلى الرغم من ايجابية موقفه هذا، لم يتورع من أن يتبنى الرأى القائل؛ بأنه على المرأة أن تحترم زوجها إحتراما يجعل منه ممثلا للعناية الإلهية فى الارض. ويتبنى فى هذا الصدد حديثا نبويا – وهو موضوع – يشير فيه النبى الكريم إلى أنه لو جاز السجود لغير الله؛ لأمر النساء بالسجود لأزواجهن. وهو موقف كثيراً ما يذكرنا بالزواج النموذجى لدى الهنود. فما الزوج لديهم إلا الممثل الحقيقى للعناية الربانية. ثم يروح محمد ناصر يؤكد هذه الفكرة، مركزاً على نظرية الرجل التقليدية التى تجعل منه الموضع الذى تتجلى فيه أسماء الله الحسنى، وبأنه صورة مصغرة عن هذا الكون. ويعرض افكاره هذه من خلال العرس الصوفى؛ فالعذراء تدرك فى الرجل، لحظة فضه للبكارة، ليلة الدخلة، صفات الجبروت والجلال بعد ما ألفت منه الرقة والحلم. ويعلل الرجل فعلته الشديدة الفظاظة هذه التى أدت إلى جرح فى جسدها، قائلا؛ بأنه إن كان لتلك الفعلة دلالة فما هى إلا الحب الخالص والاتحاد المطلق المجرد. وعسى القارىء أن يلحظ هنا كيف امتزج، وبطريقة طريفة، كل من التقليد الهندى عن العرس الروحى، والتقليد الاسلامى عن الاتحاد من خلال الاستسلام الكامل والمعاناة.

ومما تجدر ملاحظته، بعد هذا الطواف السريع فى عالم المرأة فى مجال التصوف، أن مشعل الهداية الصوفية، عاد فى عهدنا الحاضر، إلى المرأة من جديد. فالمرأة فى أيامنا هذه هى، الى حد كبير، فى موضع الريادة الصوفية. إن تعلق المرأة وولعها بالمدخل الصوفى بشكله المعاصر، يحدوه أمل فى أن تجد فيه تعبيراً عن التجربة الدينية، وقد اعتلجت فى باطنها، اكثر شاعرية ورومانسية، مما قد تجده فى القوالب الدينية التقليدية. إن استنبول ودلهى، وقد يكون الأمر كذلك فى مناطق أخرى من العالم الاسلامى، لتعمر بوجود عدد لا بأس به من حملة التراث الصوفى من النساء البارعات، أولئك الموجهات الروحيات اللائى يلعبن دوراً كبيراً فى إرشاد جماعات الباحثين المريدين، الذين يجدون فى محاضرهن السلوان والعزاء الروحى المنشود. ولا ريب بأن الأبيات التى اقتبسها جامى، فى حديثه عن رابعة، علماً بأنه نفسه لم يكن، على وجه العموم، من مناصرى المرأة، لا ريب بأن هذه الأبيات ما برحت تحمل من الصدق ما ينسحب على المرأة فى هذا المجال:

ولو كان النساء كمن ذكرنا
لفضلت النساء على الرجـــال
فلا التأنيث لاسم الشمس عيب
ولا التذكير فخر للهلال

ترجمة: احمد شركس



هلدمار ايسر ، رسم بالعقل الألكتروني Computer ؛ عن تقويم 73' Computergraphik ، دار نشر ف. بروكمان، مونيخ ١٩٧٢.

المضمون الخالد لكتاب نظام الملك فى السياسة: «سياستنامه»

بقلم: كارل فريدريش فون شوفنكن

عندما أصدر كارل اميل شابنكر فون شوفنكن كتاب «سياسة نامه» الذى كان يضم أفكار وروايات نظام الملك، الذى كان من ١٠٦٣ حتى ١٠٩٢ ميلادية وزيرا للسلاجقة، عندما أصدر هذا الكتاب بالترجمة الألمانية وأفرد له مقدمة تاريخية(١)، أشار فى فصل افتتاحى مقتضب إلى أهمية سياسة نامه (سن) التى تتخطى حدود الزمن، إلا أنه قدم وجهة النظر هذه بالنسبة لعلاقتها بتطور الاسلام فى مجال التاريخ السياسى الدستورى فقط. وفى خضم المقالات العديدة التى تناولت هذا الكتاب بالتقريض قام أربعة نقاد(٢) بلفت الانتباه بصورة هادفة محقة إلى أهمية (سن) العامة السارية حتى بالنسبة لعصرنا وبالنسبة للثقافة الغربية. ولذا فهناك ما يبرر ويجدى فى البحث عن المضمون الخالد لـ (سن)، ليس من وجهة نظر الاستشراق الخاصة، وإنما من الناحية التاريخية العامة. ولا فارق هناك بين تصنيف (سن) ضمن النماذج الأميرية الشرقية، كما فعل بيرتولد شبولر(٣) Bertold Spuler، أو اعتباره نموذجاً من كتب الدولة، أو مذكرة إصلاحية، على رأى كارل اميل فون شوفنكن Karl Emil von Schowingen (سن ٣٣٩). إن المقال التالى ينطلق من معالجة أهمية (سن) الخالدة بالنسبة لتفهم تاريخ الدستور الإسلامى ويتناول فى موضوعه الرئيسى مضمون (سن) العام، للدخول بعد ذلك فى بحث بعض افكار نظام الملك حول فلسفة التاريخ.

١ — دستور الدولة الإسلامى

فى الفصل الذى كتبه كارل اميل فون شوفنكن حول أهمية (سن) الخالدة تجرأ الكاتب على التنبؤ بالقول «إنه من المعتقد بتأكيد كبير أن الإسلام سيظل مغلقاً حتى فى المستقبل وعلى مدى دائم فى وجه كل فكرة أو عقيدة تتناقض مع صلبه وكيانه» (سن XXI). إلا أن هذا الرأى لم يثبت تماما(٤). ولذا فمن الأهمية بمكان أن دراسة واسعة للوضع السياسى والدستورى الحالى للعالم العربى وخاصة الدولة القائدة مصر أدت إلى نفس النتيجة التى توصل إليها كارل اميل فون شوفنكن: إذ يطرح راينر بورن(٥) Rainer Büren السؤال حول مدى تأثر النظام الدستورى للجمهورية العربية المتحدة بالتراكيب السياسية والنماذج الدستورية الشرقية. واستنادا إلى تفسيره لدستور الجمهورية العربية المتحدة وبناء على ما تورده المطبوعات العربية المعاصرة ونتيجة لتحليله الخاص المباشر يقول: «من الناحية الإيديولوجية يقيم ممثلو الاشتراكية العربية وزناً لاختلاف نظامهم عن النظام الشيوعى». وعلى أى حال فإن هذا التمييز لا يبدو أمراً ثابتاً لا نزاع فيه داخل العالم العربى، حيث أن خصوم النظام المصرى يبدون تشككهم فى اتفاق الاشتراكية العربية مع الإسلام وتعاليمه. ومقابل هذا فإن النظام المصرى يتمسك بالإسلام بصورة لا لبس فيها، ويؤكد على إختلافه عن النظام الشيوعى الإلحادى من حيث كونه نظاماً دينياً متعلقاً بالله، كما جاء على لسان

عبد الناصر عام ١٩٦٥ بأن الشيوعية إلحادية، بينما العربي مؤمن(٦). ومن الطبيعي أن الأمور مازالت في مرحلة التطور، وأن على المرء أن يكون متحفظاً في إصدار التنبؤات حول التطور في القاهرة والجزائر وكذلك في بغداد ودمشق. إذ أن المشكلة لا تكمن في قضية مدى قوة المقاومة الإيديولوجية للتعاليم الاسلامية فقط، وإنما بالدرجة الأولى في مسألة مدى بقاء الشعوب الإسلامية متمسكة بالاسلام تمسكاً واعياً، حيث أن الوضع في تركستان يدفع إلى بعض الحذر. ومع ذلك فقد احتفظ الإسلام بطابع مستقل واضح خارج منطقة السيادة الروسية السوفيتية.

ويعزى بورن هذا الطابع المستقل الذى يمتاز به التاريخ الدستورى للعالم العربي الإسلامي إلى نموذج الخلافة التاريخي الذى مازال مفعوله سارياً حتى الآن. وحقيقة الأمر أن نقطة مركزية من نتائج أبحاثه تدفع إلى القاء نظرة على كتاب سياسة نامه. فنظام حكم فردى على شكل ديمقراطية رئاسية، كما هو الحال في الجمهورية العربية المتحدة وتونس، انما هو نظام حكم يتمشى بصورة مباشرة مع التقاليد الدستورية لأشكال الحكم الاسلامية العربية الكلاسيكية. وإن تركيب نظام الحكم في الجمهورية العربية المتحدة «متأثر في الحقول الرئيسية بنظام الخلافة الإسلامي العربي.» غير أن هذا الحكم الفردى يتقيد ويتمم بمبدأ الشورى.(٧) إن التقليد الدستورى الاسلامي العربي من القوة، بحيث يخرج بورن من دراسته بالنتيجة التالية: «إن قواعد الخلافة الإسلامية العربية، ومؤسساتها واشكال ظهورها مازالت على النظام الدستورى للجمهورية العربية المتحدة حتى اليوم، كما أنها تمنح المحتوى الحقيقي للتراكيب الشكلية للديمقراطية الرئاسية والحزب الموحد المقتبسة من النماذج الاجنبية الغربية والشرقية. وهناك بعض الحلول المستقاة من حقل الخلافة ذات أهمية مباشرة بالنسبة لرئيس الجمهورية العربية المتحدة.»(٨) وجاء هذا العرض كتعقيب على بعض تعاليم المشرع الاسلامي الكلاسيكي أبو الحسن الماوردى، الذى كان مشرعاً شافعياً ولد في البصرة(٩)، وعمل في بالقرب من نيشابور في ولاية خراسان، شمالي شرقي ايران، ثم انتقل بعد ذلك إلى بغداد حيث عمل قاضياً حتى توفي عام ١٠٥٨ ميلادى عن ستة وثمانين عاماً(١٠). وكان الماوردى يميز بين نوعين من الوزارات: وزارة ذات مرتبة سامية مكرسة لتقديم المشورة للحاكم، ويدعوها بورن «وزارة مخولة بالصلاحيات»، وبينما يدعوها كارا دى ڤو Carra de Vaux «الوزارة التمثيلية»، وهناك وزارة أخرى اقل مرتبة وهي «وزارة التنفيذ» التي تقوم بتنفيذ القرارات التي اتخذها الحاكم بعد الاستشارة على أعلى المستويات. ويرى بورن ما يشبه «الوزارة المخولة بالصلاحيات» في مجلس الرئاسة الذى ينص عليه البيان الدستورى لعام ١٩٦٢، وكما كان الحال قبل ذلك في «مجلس قيادة الثورة» عام ١٩٥٣ وخاصة في إنشاء منصب «نائب رئيس الجمهورية» حسب دستور الجمهورية العربية المتحدة لعام ١٩٦٤، ويكونان، خلافاً للوزراء التنفيذيين، مسئولين أمام رئيس الجمهورية وليس أمام مجلس الأمة.»(١١)

إن دراسة كتاب سياسة نامه والبحث فيه عما إذا كان يشتمل على ما يشير إلى مبدأ الشورى الإسلامي، وخاصة إلى التمييز بين وزارات عليا وأخرى تابعة لها كمبدأ دستورى إسلامي قوى المفعول، تفرض ضرورتها بصورة أقوى إذا عرفنا أن نظام الملك الذى ولد عام ١٠١٨ ميلادى معاصر من معاصرى الماوردى الأصغر منه سناً وأنه حصل على تعليمه لدى فقيه شافعي في نيشابور، أي في الوسط الذى كان واقعاً في السابق تحت تأثير الماوردى (سن ١٤)، وأنه من المحتمل أن يكون تلميذاً غير مباشر من تلاميذه. وينطبق على موضوعة بورن حول القوة الطاغية للنظام الدستورى الخلافي أن (سن ٣٤٠) تنطلق من استمرارية السيادة الخلافية. وعند البحث عن آثار تعاليم الماوردى الدستورية في سياسة نامه لابد من الانتباه إلى أن نظام الملك كان رجل دولة عملياً، وأنه كان يستخدم بطريقة «عملية» فكرة استمرارية السيادة الخلافية على الوضع القائم بين يديه نتيجة التطور التاريخي، أى على مملكة سلجوقية تحكمها أسرة مالكة تركية تسلمت زمام الحكم بقوة السيف وبأس السيادة. ولا يختلف الأمر كثيراً عن ذلك في الدول الإسلامية الحديثة، وخاصة في تلك الدول التي تحكمها قبائل عريقة الحسب والنسب كالمغرب والمملكة العربية السعودية. وخلافاً لذلك فقد كان الماوردى إزاء هذا نظرياً اكثر منه عملياً. ولذا يحق لكارا دى ڤو Carra de Vaux أن يصف كتاب الماوردى الرئيسي في مؤلفه: Les statuts gouvernementaux ou règles de droit public et administratif بالعبارة التالية: «كتاب يمتاز بشئ من الدقة الثاقبة والتجريد.» (ولعله من الجدير أن نذكر هنا بأن الغرب المسيحي آنذاك كان أبعد من أن يتمكن من إقامة مثل هذا الكيان المجرد في حقل السياسة الدستورية). ولو اعتبرنا ما يقوله Carra de Vaux حول نظريات الماوردى بأنها أدق وأشد نظاماً من أن تعتبر تعبيراً عن الواقع التاريخي المتطور، وأنها رغم ذلك في غاية الجمال

كتحليل مجرد، فإننا لن نعجب من اكتشاف آثار هذه النظريات والتعاليم فى سياسة نامه بشكل مغلف خفى.

وحسب قول Carra de Vaux فإن الماوردى لا يفكر دوماً إلا فى وزير منتدب واحد. وفى نظر نظام الملك أيضاً، فإن هذا الوزير وحده فقط هو المستشار الشرعى الحقيقى لصاحب الملك والسلطان فى شئون الدولة الهامة (سن ١٩٠). وكان يحتل هذا المنصب بنفسه. ومثله تماماً فقد كان أسلافه وأخلافه يفهمون منصب الوزير بهذه الصورة أيضاً. وهذا هو السبب الأساسى الذى جعل Karl Emil Schabinger v. Schowingen يترجم كلمة «وزير» بـ "Kanzler,, أى «مستشار»، حيث بدت له المقارنة بالمنصب البارز لمستشار الرايش حسب دستور الرايش لعام ١٨٧١. فبمقتضى هذا الدستور كان وزير الرايش الوحيد المسئول أمام الامبراطور هو مستشار الرايش، بينما كان رؤساء دوائر الرايش المختلفة مساعدين للمستشار بصفة أمناء للدولة. وهكذا كان رؤساء دوائر الدولة الخليفية أو السلجوقية أيضاً، إذ لم يكن رئيس خزينة الدولة أو حافظ أختام الدولة وغيرهما مثلا وزراء بالمعنى الحقيقى، وانما كانوا أعوان الوزير ومساعديه، أى «وزراء تنفيذيين». وبالنسبة «للوزارة المخولة بالصلاحيات» يبدو أن بورن يقصد هيئة إستشارية. ولا توجد فى سياسة نامه إلا إشارات قليلة جداً لذلك. وبغض النظر عن ذكر مجلس دولة خليفى فى بعض المناسبات، فلا وجود لذكر هيئة معينة من واجبها مشورة الحاكم بصفة مسئولة. ولا يفتقر أبداً إلى التوصيات الشديدة باتباع مبدأ الشورى. وفى بابين متتاليين يوصى صاحب السلطان باستشارة نخبة من جلسائه الوقورين المحنكين (ولكن بشرط أن يقتصر فى الاستشارة حول قضايا الدولة الهامة على وزيره المستشار فقط) وأن يعنى بالاستماع إلى آراء العلماء والحكماء ومشورتهم، وخاصة قبل الاقدام على تنفيذ مشروعات كبيرة (سن ١٤١، ١٨٩ وما يليها، ١٩٢ وما يليها، ٢٤٢). وجاء بهذا الخصوص ما يلى: «إن أخذ المشورة يدل على قوة العقل وكمال الفطنة والتبصر ... فبعد أن يقدم أصحاب الرأى مشورتهم وآراءهم وبعد تقليب وجهات النظر، يستخلص الرأى الصحيح من كل ذلك. ويكون الرأى الصائب هو ذلك الذى اتفقت عليه جميع العقول المتحاورة.» (سن ١٩٣).

وهناك ما يشير إلى أن نظام الملك يعتمد لتبرير عمله على نفس الآية التى يشير إليها بورن فى تعقيبه على الماوردى: «وشاورهم فى الأمر فإذا عزمت فتوكل على الله.»(١٢)

٢ ــ القانون والقضاء

لقد أشير إلى المحتوى الخالد لكتاب سياسة نامه حتى الآن فى إطار التاريخ الدستورى الإسلامى فقط؛ والآن نود الانتقال إلى وجهة نظر أعم وأوسع. ففى الاسلام يندمج الدين والقانون اندماجاً وثيقاً: فالشريعة، القانون الالهى المقدس يفوق القانون الدنيوى الخالص إلى حد بعيد. فاذا ما كتب رجل دولة إسلامى من مرتبة نظام الملك حول الدولة، فالأحرى أن نتوقع منه آراء حول القانون والقضاء، حيث أن الاعداد العميق فى إحدى مدارس الشرع الاسلامية الرشيدة كان شرطاً مألوفاً، وفى حالة نظام الملك، كما بينا سابقاً، فقد كان الاتجاه على طريق الامام الشافعى. ومنذ بداية سياسة نامه يعرض نشر العدالة كأهم واجب من واجبات الحاكم. ويتصل بذلك مبدأ يذكر فى صياغته الأنيقة بالمبدأ الرومانى Justitia regnorum fundamentum، ولكنه فى الوقت نفسه يتخطى القانون الدينى ليخترق حيز التشريع المدنى الدنيوى: «إن الدولة تستطيع الدوام بالكفر، ولكنها لا تستطيع ذلك بالظلم» (سن ١٠٤). ثم يرد بعد ذلك نص اكثر بلاغة وجمالا فى التعبير يقول بأن العدالة زينة الدنيا وشرفها وقوة الملك والسلطان؛ وأن على الحاكم أن يحمى الحمل من الذئب.

لقد تفتق ذهن نظام الملك عن أفكار حول عدة مبادئ حقوقية عصرية فى روحها كضرورة الاستنطاق الحقوقى المباشر، ويوميات السجون، واسلوب المحاكمات ومحاضر جلسات المحكمة، والاشتراك غير المباشر فى الجرم، وكفالة دين الاعوان والمساعدين (سن ١٠٦، ١١٩، ١٤٦، ١٥٧، ٢٣٠، ٣٤٢ ــ ملاحظة ١٧ ــ). ويهمنا نحن بالذات الاعتراف بهذه المبادئ الحقوقية كحلقات فى سلسلة طويلة عامة من التراث الحقوقى تخرج عن نطاق وسطنا الحضارى الغربى. إن الاختيار الدقيق للقضاة ــ سواء بالنسبة لمستوى تعليمهم واختصاصهم أم بالنسبة لمستوى متانتهم الخلقية والشخصية ــ ورفع مستوى اعتبارهم واحترامهم وضمان استقلالهم بتحديد رواتب مناسبة لهم: إن كل هذه موضوعات حديثة تماماً، لا يزال يجرى الصراع لتحقيقها ولا تزال تزخر بها صفحات مجلاتنا القضائية والحقوقية؛ إلا أن جميع هذه المطالب موجودة فى سياسة نامه (١٣٨، ١٤١، ٢٣٢) لتبرهن على تبصر

مؤلفها وصدق تنبؤاته، ولتضع لقرائها الشرقيين هدفاً ملزماً. لقد كان الفارق بين طبيعة العدالة الدنيوية المؤقتة والعدالة الالهية الأزلية جلية بالنسبة لنظام الملك ولكل من يفكر تفكيراً عميقاً فى القانون والعدالة والقضاء (سن ١٨٣، ٢٣٤). وفى قصة رواها بنفسه، وتناولها بالبحث منذ اعوام فى مكان آخر(١٣)، تعرض إلى مسألة متنازع عليها اليوم اكثر من أى وقت مضى وهى مسألة حرية الإرادة أو الجبرية: فقد جئ بشاب اتهم بجريمة القتل إلى قاض جزائى مسن عركته التجارب. واستجوبه القاضى بهدوء وموضوعية وأعطاه كل فرصة ممكنة للدفاع عن نفسه. واقتنع رغماً عن إرادته تقريباً بأن المتهم قد اقترف الجريمة فعلا. واعترف المتهم بجرمه قائلا: «حسب إرادة الله تعالى اقترفت هذا الجرم بيدى ... فنفذ أمر الله فى!» وبعد أن تأكد القاضى، بمزيد من الأسئلة، أن المتهم لن يتراجع عن اعترافه، حكم عليه بالكلمات التالية: «سآمر الآن بتنفيذ أمر الله فيك» وحكم باعدامه شنقاً. ويمكن اختصار هذه المحاكمة بايجاز والخروج منها بأن المتهم يدعى بأن اقترافه للجرم كان مقدراً عليه من قبل، وأن القاضى يبرر حكمه بأنه مكتوب عليه من قبل بالحكم على المتهم لاقترافه هذا الجرم.

والفكرة السائدة فى الغرب أن الاسلام ذو موقف جبرى. إلا أن حقيقة الأمر غير ذلك. فرغم وجود اتجاه جبرى قوى فيه منذ القدم، وهو اتجاه اقوى منه فى الغرب أحياناً، إذ أن فكرة الجبرية والتحتيم ليست غريبة عنه (ونذكر هنا على سبيل المثال الكالفينية والآراء الحديثة المتأثرة بالتحليل النفسى السيكولوجى من ناحية، وبالأبحاث السلوكية من ناحية أخرى، والتى تنحدر بالانسان إلى درك الكائن الذى تسيره الغرائز). وفى القرآن آيات جبرية تماماً الى جانب آيات أخرى تشترط حرية الارادة البشرية، حسب المناسبات التى كان يشهدها محمد(١٤). وقد أدرك حقلا اللاهوت والفلسفة الاسلاميان الصعوبات التى نجمت عن هذا التناقض، وخاصة فى ميدان الأخلاق الذى لا وجود له دون مبدأ الاختيار. ووجد حل معين فى افتراض وجود حرية إرادية نسبية، لا تستطيع أن تصمد أمام إرادة الكون، أى ضد الله، غير أنها قادرة على السيطرة بوعى على المصير المفروض على الفرد، مما يتخطى حدود النظرية الجبرية المعتدلة. وفى تصارع الآراء والافكار اتخذت نواة اللاهوت الإسلامى مكاناً متوسطاً بين الجبريين الخالصين والأحرار المنادين بحرية الارادة غير المحدودة، كما احتفظت دوماً بحرية الارادة النسبية ضد جميع الاعتراضات المنبثقة من صفوف العقيدة نفسها(١٥). ويمكن القول بأن نظام الملك الواسع العلم والخبرة والتجارب لم يكن بعيداً عن افتراض مثل هذه الحرية النسبية فى الارادة، ولكنه أورد القصة المذكورة أعلاه مجاراة للجبريين المتعصبين بين معاصريه من ذوى ملته وعقيدته. وفى علم الحقوق الجزائية فى عصرنا الحاضر نشب النزاع القديم بين الجبريين والقدريين من جديد. فبينما اتخذ العلماء فى السويد موقف التأييد الجبرية، بحيث نبذ مفهوم «الذنب» واستبدل القانون الجزائى القديم «بقانون وقائى» جديد، تقوم فى اماكن أخرى فى العالم حركة مناوئة فى الاتجاه المعاكس، وخاصة فى ألمانيا مؤخراً يقودها العالم القضائى الجزائى والباحث فى علم الجريمة الكولونى ريشارد لانجه Richard Lange. وهناك اتجاه وسيط يود أن يقيم اعتباراً لضمان الوضع الاجتماعى وشخصية الفاعل فى الوقت نفسه؛ فبينما يعترف هذا الاتجاه بأن الانسان مفطور على حرية الاختيار من حيث المبدأ، إلا أنه يرى بأنه من المتعذر القول فى الحالات الفردية فيما إذا كان بوسع الفاعل أن يتحكم فى إرادته ساعة اقتراف الفعل(١٦). إن ما تنادى به هذه النظرية هو حرية إرادية نسبية على نسق ما افترضه نظام الملك تمشياً مع جوهر اللاهوت الاسلامى والفلسفة الاسلامية.

إن للقصة التى اوردها هدفاً آخر يهم النظرية الحديثة فى المحاكمات الجزائية، ونعنى به اسلوب الاستنطاق والمحاكمة: فبفضل موضوعية القاضى الهادئة ولطفه السموح قد يتمكن من التأثير على نفسية الفاعل وتغيير أعماقه بحيث يتقبل هذا عقوبته بوعى كتكفير عن ذنبه. وهذا هو تماماً ما يرمى إليه واحد من أحدث الكتب التعليمية فى المحاكمات الجزائية(١٧): إن المحاكمة تحمل أهمية كبيرة بالنسبة للتطور الخلقى للفاعل، فإبتداء من المحاكمة يجب أن يمنح الفاعل فرص الإرشاد والتوجيه، كما أن تجارب المتهم أثناء المحاكمة كثيراً ما تكون حاسمة بالنسبة لموقفه الداخلى إزاء الجرم وبالنسبة من تخلصه وخلاصه منه. — وهكذا فإن كتاب سياسة نامه فى موقفه الإنسانى يعتبر أقرب إلى تصورنا الحديث حول مغزى المحاكمة الجزائية من الكتاب المسمى بالمرآة السكسونية المدون لمدة مائة عام بعد «سن» وهو يوصى القاضى بالجلوس فى المحكمة «كأسد هصور».

٣ — فن السياسة

عندما يرتفع الحكم والادارة — وهذا نادر — إلى صعيد فن السياسة الأصيل، فإننا نتوقع ممن يلم بهذا الفن الماماً صحيحاً أن يقدم مبادئ مرشدة تقوم على الخبرة والحنكة

فى حقول السياسة والديبلوماسية والادارة. ولا يخيب توقعنا هذا عند الاطلاع على سياسة نامه، حتى وإن كانت مبادوءه هذه مغلفة أحياناً، ساذجة المظهر أحياناً أخرى. إلا أنه كثيراً ما تكون البساطة ميزة الحقيقة. وكتاب سياسة نامه هو «كتاب فن السياسة» وهو الترجمة الحرفية لعنوانه الفارسى؛ والمقصود بذلك فن السياسة بالمفهوم الأسمى، أى كفن حقيقى (سن ٣٣٧). وينظر الكتاب إلى غاية الدولة بطريقة مجردة من الزمن، بل بطريقة حديثة تماما، فهى تكمن فى خدمة البشر، شعب الدولة، وفى إقامة طرق المواصلات، وتشجيع المستوطنات الزراعية وتأسيس المدن الجديدة، وانشاء المبانى العامة على اختلاف انواعها، وخاصة فى نشر العدالة وتطوير العلوم والحفاظ على الدين؛ «إذ أن المملكة وعبادة الله شقيقان متلازمان» (سن ١٠٢ وما يليها، ١٥٨).

إن السلطة والتحفظ، اللذين يود نظام الملك التمسك بهما فى احترامه للتقاليد الثابتة، مبدأ ان تزداد أهميتهما، كلما ازداد التعويض عن المساواة أمام القانون، تلك المساواة التى تعاول المتساوين بالتساوى، والمختلفين باختلاف، بالمساواة إطلاقاً (سن ٢٢٠ وما يليها، ٢٥٢، ٢٧٤). وكما يرى كتاب سياسة نامه فإن واجب موظفى الادارة، وخاصة أصحاب المراكز الرئيسية، هو التعامل مع الشعب «كالتعامل مع مخلوقات الله تعالى برفق ولين ومطالبتهم بالضرائب بلطف وحسنى». إن مثل هذا المطلب يكاد يوجد فى لائحة تعليمات إدارية عصرية تقريباً. وإذا ما تصرف موظف ما خلافاً لذلك، فإن سياسة نامه يرى استبداله بشخصية اكثر ملاءمة وصلاحية. وحالما تظهر على الموظفين بوادر «الفساد وعدم الأمانة والإخلاص» فلا يجوز، حسب سياسة نامه، «تركهم فى مناصبهم بأى حال من الأحوال، وانما يجب فصلهم ومعاقبتهم على قصورهم.» ويحتاج ذلك إلى رقابة إدارية فعالة (سن ١١٦ وما يليها، ١٢٦). ومع كل هذا فإن سياسة نامه لا يوصى مطلقاً باتخاذ اجراءات عنيفة شديدة القسوة. وعلى عكس ذلك فإن ميل نظام الملك إلى الاعتدال يتضح بوجه خاص فى العلاقة بين الرقابة الادارية والنظام. وليس من العبث أن ترد فى سياسة نامه هذه الجملة الهامة: «إن عزل الموظف يعنى الموت» (سن ٢٦٦). ولا يفهم هذا بمعنى الموت الجسدى وانما المعنوى الخلقى. ولذا فإن العزل يجب أن يكون العقوبة القصوى. إذ تطبق قبل ذلك عقوبة أقل صرامة. وإذا أظهر موظف «تعسفاً أو عدم صلاحية، ولكنه أبدى تحسناً فى سلوكه وواجبه نتيجة التنبيه أو الإنذار أو العقوبة بحيث استفاق من سبات الإهمال، فإن الحاكم سيدعه فى منصبه؛ أما إذا لم يستفق من سباته، فإنه لن يتركه فى أى حال من الأحوال، وانما يستبدله بشخص آخر اكثر ملاءمة وصلاحية» (سن ١٠٢).

إن الفكرة الواردة فى سياسة نامه، وهى نقل الموظفين خلال دورات زمنية معينة موئلفة من بضع سنوات (سن ١٣٨)، لكيلا يقيموا لأنفسهم «جذوراً ثابتة» فى أماكن عملهم ولكيلا يستحوذ على نفوسهم حب التسلط والسيطرة أو الكسل والإهمال، إن هذه الفكرة كانت سائدة لدينا كذلك إلى حين قريب كما أنها لا تزال سارية المفعول فى الجيش وفى السلك الديبلوماسى. وتذكرنى هذه المبادئ الواردة فى سياسة نامه تذكيراً حرفياً تقريباً بحديث أجريته منذ عدة سنوات مع الوزير المفوض البرتغالى فى برلين، الكونت توڤار. فقد قال هذا الديبلوماسى الخبير، الذى مثل أبوه بلاده فى موئتمر المغرب الذى انعقد فى الجزيرة، قال إن على الديبلوماسى أن يظل عامين على الأقل وخمسة اعوام على الاكثر فى منصبه؛ إذ أنه يحتاج إلى زمن كاف للاطلاع والتكيف؛ أما إذا مكث اكثر من ذلك فإنه «سيتحجر ويتبلور». وقد أعرب نظام الملك بصورة انيقة لبقة عن الفكرة الحديثة فى جعل خدمة الدولة «محببة، جذابة» بتقديم الفوائد المادية حين يقول: «إن الدولة لا يمكن المحافظة عليها إلا بالرجال، والرجل لا يمكن المحافظة عليه إلا بالمال» (سن ٢٦٠).

ويعرب نظام الملك عن اعتداله بوجه عام فى تحذيره حيث يقول إن على المرء أن يسلك فى جميع الأمور السبيل الوسط، كما قال الرسول محمد «خير الامور أوسطها» (سن ٣٣٧). ويتضح هذا الاعتدال المتحفظ بوجه خاص فى التحذير من العجلة، وحب الكسب الشديد، والطمع فى جمع الألقاب والمناصب. وجاء ذكر مبدأ فى مكانين من الكتاب — فى الأول بالنسبة إلى إصدار القوانين والمراسيم العليا، وفى الثانى بالنسبة إلى ألقاب الشرف — ونص هذا المبدأ ما يلى: «كل ما زاد عن حده نقص»، ويراد به أن كل ما زاد عن الحد المعقول فقد من اعتباره وأهميته (سن ١٧٠ وما يليها، ٢٠٢، ٢٤٣، ٣٦٥). إنه مبدأ وليد خبرة، وينم عن اعلى مراتب العقل والحكمة، مبدأ تخرقه الدول والأفراد بصورة دائمة فى الحياة العملية وفى التطبيق اليومى. لقد هاجم نظام الملك بشدة الميل المتكرر إلى منح ألقاب الشرف دون تمييز، وخاصة من عدة جهات للشخص الواحد؛ فبذلك تفقد الألقاب قيمتها

واعتبارها. وليست هذه الخبرة التاريخية بغريبة على الغرب، إذا فكرنا بكثرة منح الألقاب النبيلة من القرن السادس عشر حتى العشرين أو إذا اعتبرنا تكرار منح الألقاب العلمية دون حد رغم عدم توفر ما يبرر ذلك من خدمات علمية أو فى سبيل العلم؛ وكان الأمر ولا يزال يشبه ذلك بالنسبة لمنح الأوسمة أو تضخم ألقاب الموظفين نتيجة لخلق مناصب جديدة أو رفعها. وينطبق الشئ نفسه كذلك بالنسبة إلى استخدام كلمة «سفارة» بالنسبة لجميع الهيئات الديبلوماسية دون تمييز، رغم أنها كانت تستخدم للبعثات الديبلوماسية الخاصة بالدول الكبرى فيما بينها فقط. وما ينطبق على الألقاب يصح بالنسبة للمراسيم أيضاً. فقد جاء فى سن (١٧٠): «وتكتب عدة مراسيم من البلاط». ويمكن القول بالنسبة للدول الحديثة أيضاً ان رسائل كثيرة، اكثر من اللازم، تصدر عن الوزارات والهيئات الحكومية، بدافع العمل البيروقراطى البحت. ويحذر سياسة نامه من هذا العمل المحموم بهذه البساطة (سن ٢٠٢): «لا ضرورة لتسديد السهام دوماً.» وخلافاً للحركة الهائجة التى تصدر عن بعض الحكومات الحديثة فقد قدمت النصيحة التالية التى تزخر بالتعقل والهدوء والروية: «لا يجوز للمرء أن يتعجل الأمور. فحالما يسمع خبر جديد أو يتخذ أمر ما شكله الملموس، فعلى المرء أن يتخذ قراراته بتبصر وروية، إلى أن يتعرف على حقيقة الأمر ويتبين الحق من الباطل. فالعجلة دليل الضعفاء لا الأقوياء» (سن ٢٣٠، ٣٤٤ — ملاحظة ٣٤ —).

ولا يقل عن ذلك إلحاحاً تحذير سياسة نامه من تولية منصبين أو اكثر للرجل نفسه. وما ورد حول ذلك فى سن (٢٥٢ وما يليها، ٢٥٩) يبدو وكأنه وصف لأحداث واوضاع ومفاسد يعرفها عصرنا الحاضر: «إذا أوكلت وظيفتان لرجل واحد، فسيعانى النظام من جراء ذلك، وسيظهر أحد وصفين فاسدين نتيجة لذلك: فإما أن تقضى الحاجات بصورة ناقصة وإما أن يقضى بعضها فقط. ولو تأملنا الأمر مليا لوجدنا أن كل من يمارس عمل وظيفتين، يعانى دوماً من التقصير، ويواجه دوماً بسيل من اللوم والاتهامات ويظل متخلفاً فى عمله.» وهناك مشكلة ليست ملحة فى الوقت الحاضر، ولكنها كانت ملحة جداً منذ عشرات السنين وقد تصبح كذلك فيما بعد، وهى المشكلة التى تعرض إليها نظام الملك بكثير من القلق: مشكلة نشوء طبقة بروليتارية من المثقفين بسبب عدم تشغيل الخريجين وتسريح الموظفين دون اعتبار حقوقهم العادلة. وقد أدرك نظام الملك خطر ميل المثقفين البروليتاريين إلى القيام بتنظيم حركات متطرفة مدمرة ووصف ذلك بطريقة تذكر بنشوء جيوش سياسية خاصة فيما يدعى بفترة النضال السابقة لعام ١٩٣٣: «وعندها سيصبح حزبهم، إذا فقد الأمل فى هذا الحكم، مناوئاً له، وسيثير الاحقاد ضد أعضاء ديوان المملكة وغيرهم من الموظفين الآخرين ... وسيقوم هذا الحزب عندئذ بمساعدة من يملك السلاح والعتاد والرجال والمال للثورة والانقلاب» (سن ٦٣، ٧٩، ٢٣٨، ٢٥٩ ومايليها).

وكمستشار لهذه المملكة الواسعة لم يكتف نظام الملك بمعالجة قضاياها الداخلية فحسب، بل تناول بالبحث علاقاتها الديبلوماسية بالدول الأخرى أيضاً. وقد دفعت الصورة التى رسمها للوزير المفوض المثالى بـ Leszczynski(١٩) إلى الإشارة إلى قيمة سياسة نامه العصرية القائمة. والحقيقة أن هذه الصورة من الروعة والعمق فى التأثير بحيث يجب أن تقدم للجيل الصاعد من الملحقين الديبلوماسيين فى حلقاتهم الدراسية الإعدادية، وخاصة أنه لا يوجد فى أى من مراجع كتب الديبلوماسية مثل هذا الموجز الذى يشتمل على أهم النقاط(٢٠). فقد جاء فى سن (١٩٤ — ١٩٨) ما يلى: «لا يصلح لمنصب الوزير المفوض إلا رجل سبق له أن خدم الملوك، ويستطيع الحديث دون وجل، ولكنه لا يكثر فى الحديث، وسبق أن قام برحلات كثيرة، مطلع على كل حقل من حقول العلم، بعيد النظر. ويجب أن يمتاز بمظهر وقور وقامة مديدة. وإذا كان مسناً وكاتباً بارعاً فهذا أفضل أيضاً.» وهناك امور أخرى فى الباب الخاص بالسفارة والسفراء مما ينطبق على الواقع دون أن يفقد قيمته فى أى زمن ما، وخاصة ما يتعلق بمهمة المراقبة الديبلوماسية التى لا يقدر عليها إلا من تمتع بثقافة واسعة شاملة، وكذلك ما يتعلق بأهمية المراسيم البروتوكولية. ومما يجدر ذكره أيضاً القواعد الديبلوماسية العامة، كأن متشن الحرب ضد الأعداء بحيث تظل امكانية عقد الصلح متوفرة دوماً؛ ويجب أن يحافظ على العلاقة مع الأصدقاء والأعداء بحيث يمكن قطع العلاقات معهم بطريقة تمكن من إعادة توطيد الصلات من جديد (سن ٣٣٧). وقد اتقنت ديبلوماسية العهد القديم Ancien régime هذا الفن حتى برع فيه تاييران ومترنيخ وكذلك بسمارك.

وقد مر نظام الملك أيضاً بتجربة لم ينج منها رجل دولة أو سياسى منذ عهده: فبكلمات مؤثرة شكى بأنه كان عليه أن يتخلى عن كل ما يتعلق بحياته الخاصة حتى أنه قلما اتيحت له فرصة مشاهدة أبنائه؛ فبائع الخضار اكثر

حظاً فى هذا الخصوص، إذ يتمكن بعد تعب النهار من الراحة بين افراد اسرته (س ٣٥ وما يليها). وفيما عدا ذلك فإننا لن نجد فى سياسة نامه ما ينطبق على واقعنا فى الأمور الاخرى التى تهمنا. إذ أن هذا الكتاب مقيد بمكانه وزمانه إلى حد كبير. وقد أشار شبولر Spuler(٢١) بحق إلى افتقار الكتاب إلى آراء عميقة فى العلاقات الاقتصادية، حيث أن مثل هذا العارف الخبير بالأوضاع والظروف الشرقية لم يرد أن يقول بأنه لم تكن لدى رجل دولة شرقى أى علاقة بالمال. ونفتقر فى سياسة نامه كذلك إلى أية اشارات إلى المبادئ الديمقراطية.

٤ — مصلحة الأنباء والمخابرات والحركات الهدامة

إننا نعيش فى عصر المخابرات والحركات الهدامه. والسرية جزء لا يتجزأ من الحقلين بحيث نتحدث عن المخابرات السرية والتحالفات السرية. وتزدهر مصلحة المخابرات السرية فى الدول الاستبدادية؛ أما التحالف السرية فتختفى فى أعماق بعيدة فى الباطن الخفى. أما فى الدول التحررية فتكثر الحركات الهدامة على درجات متفاوتة من التخفى أو العلانية؛ وتهدف المخابرات السرية إلى خدمة أغراض الوقاية العسكرية والتجسس المضاد، كما أنها تخدم إلى حد أقل غرض مراقبة الحركات السرية المتطرفة الهدامة. وقد رأى نظام الملك ما يدفعه إلى توجيه ملاحظته الخاصة للأحلاف السرية، وقد حاول مراقبتها بواسطة هيئات مخابرات سرية خاصة ليتمكن من مكافحتها بطريقة أفضل. ولكنه لم ينجح فى هدفه هذا بل إنه قتل بنفسه بأمر من أحد الأحلاف السرية. فقد رفض السلطانان ألب أرسلان وملك شاه، اللذان خدمهما كوزير مستشار، رفضا باصرار إقامة هيئة للمخابرات السرية.
لقد وجدت فى جميع العصور حركات هدامة كما جاء فى س (٢٨٤)؛ وقد رآها نظام الملك مكونة بالذات من الخارجين عن العقيدة الدينية الحاكمة. وفى وصف هذه الحركات، التى وجدت إحداها فى القرن الثامن تحت اسم «الراية الحمراء»، يتناول سياسة نامه بوجه خاص بحث مذهب المزدكية فى ايران الذى يعود إلى ما قبل الإسلام (س ٢٨٩، ٣٤٨ وما يليها، — هوامش ٥٩، ٦٠، ٦٢) الذى كان يشبه فى شيوع امتلاك الحاجات والنساء «الكومونات» الحديثة ذات «الأسر الكبيرة» المختلطة جنسياً. ويشير سياسة نامه إلى اتباع هذا المذهب وتقاليدهم واصفاً إياها بأنها تحلل خطير للروابط الطبيعية فى المجتمع البشرى وفى الأخلاق الانسانية. وكان على نظام الملك أن يواجه فى زمنه نظام الحشاشين السرى؛ وقد قتل على يد أحد أتباع هذا النظام. وقد دام نظام الحشاشين إلى ما بعد عهد الحروب الصليبية، إلى أن جاءت نهايتهم على أثر الغزو المغولى. وقد تعرف الفرسان الفرنكيين الصليبيين عليهم ونقلوا أسمهم «الحشاشين» الذى اطلق عليهم لتعاطيهم حشيشة الكيف إلى الفرنسية باسم "assassin" بمعنى «قاتل»؛ فقد عرفوا بالتجربة والمشاهدة أن اتباع هذه الجمعية السرية كانوا، بتأثير الحشيش، ينصاعون للأوامر فينفذون جرائم القتل تنفيذاً أعمى دون اى اعتبار لأنفسهم او لغيرهم (س ٦٨). وعندما نشر كارل إميل شابنگر فون شوفنگن كتاب سياسة نامه منذ احد عشر عاماً، لم يكن أحد ليتصور أن الحشيش سيصبح مشكلة إجرامية كعامل مساعد على الجريمة فى العالم الغربى أيضاً. فقد كانت القضية التى أقيمت ضد قاتل المثلة الأمريكية شارون تيت أول علامة انذار خطيرة. وقد وجدت الآن حلقات مرحلية — دون أن يلحظ المرء ذلك — بين حشاشى العهد الوسيط ومجرمى الحشيش المعاصرين. وقد عثر يوزف فون هامر — بورغشتال Joseph v. Hammer-Purgstall، المستشرق الطليعى فى اوائل القرن التاسع عشر، عثر أثناء دراساته لتاريخ ولاية Steiermark النمسوية، موطنه الأصلى، فى ملفات قضية ضد ساحرات تعود إلى النصف الثانى من القرن السابع عشر، عثر على ما يشير إلى إقامة القضية بسبب طقوس خليعة قام بها المهمون والمتهمات بعد تعاطيهم الحشيش والأفيون.(٢٣)

ويصف السياسى الفارسى والمؤرخ أنوشروان الذى كان فى خدمة السلاجقة نشوء حركة هدامة باسلوب ينطق بقوة التعبير(٢٤): «لقد حل شر وبيل ... فمن بين صفوفنا انفصلت فئة من البشر نشأت على نسقنا وقاست بمقاييسنا. فقد كان اتباعها معنا فى المدرسة وأسهموا بنصيب وافر فى تلقى الفقه والعلوم .. غير أن امورهم ظلت خفية باطنة إلى أن اكتمل نظامهم، لأن الحكومة لم تكن تملك المخبرين ... ومن تجرأ على معاداتهم خاف من بطشهم، ومن سكت عنهم اعتبر وكأنه واحد منهم. وهكذا فقد كان المرء معرضاً إلى الخطر الكبير من الجانبين بسببهم ... وكان عدد كبير من البشر ينجرون إلى سلسلة من التعذيب المتبادل بحيث كان كبار القوم عاجزين أمام ذلك لا حيلة لهم ولا عمل لاتقاء ذلك.» ولو لم يعرف المرء أن مثل هذه السطور قد كتبت منذ اكثر من ثمانمائة سنة، لمال إلى الاعتقاد، بأن ذلك وصف لبعض أحداث ثلاثينات القرن الحالى أو أحداث العصر الحاضر.

لقد كان نظام الملك مدركاً تماماً للأخطار المهددة من الخفاء ولذا فقد أشار فى كتابه سياسة نامه الذى قصد منه أن يكون مذكرة اصلاحية، أشار معتمداً على التجربة السياسية الشرقية فى عدة مواضع من الكتاب إلى ضرورة جمع الأنباء السرية وطالب بتنظيم هيئة خاصة للاستخبارات (س ١٤٤، ١٦٠ وما يليها، ١٧٣ وما يليها، ٢٣٠). ولكن ألب أرسلان وكذلك ابنه وخليفته ملك شاه رفضا باصرار تلبية هذا الطلب الذى كان من المحتمل أن يساء تطبيقه فيصبح وسيلة لمراقبة المعتقدات وسيفاً مسلطاً على الحريات. ومع أنه لا يمكن وصف مملكة السلاجقة بمفهوم الدولة التحررية العصرية، كما لا يمكن أن نشبه سلوك السلطانين المحبب الينا فى هذا الخصوص، بأى تصور له علاقة بالمحافظة على «الحقوق الأساسية» لرعاياهم بالمفهوم الحديث. وحقيقة الأمر أن فكرة إنشاء هيئة للاستخبارات السرية كانت تناقض الروح الأبوية السامية التى كانت تمتاز بها مكانة السيادة التى احتفظ بها السلاجقة وأتوا بها من حياتهم البدائية البسيطة فى سهوب القيرغيز. ويشير إلى هذا المعنى كذلك جواب ألب أرسلان على سؤال أحد الوجهاء عن السبب فى عدم إقامة دائرة للاستخبارات: «أتود أن تضحى بمملكتى للرياح وأن تملأ قلوب أصدقائى فزعاً منى؟» وتوسع السلطان فى شرح مخاوفه من أن إقامة مثل هذا الجهاز السرى قد يزعزع الثقة العميقة التى كان يوليها له أتباعه المخلصون حتى ذلك الحين. ولم يسع نظام الملك، الذى أورد هذا الحديث (س ٢٣ وما يليها، ٦٩، ١٧٠) إلا القول بقلق: «ولكن الأفضل طبعاً أن يوجد رئيس لجهاز الاستخبارات». وهكذا فقد تعرض كتاب سياسة نامه منذ ذلك الحين إلى المعضلة التى تواجه المرء دوماً وفى الوقت الحاضر أيضاً فيما يتعلق بعمل الاستخبارات السرية، رغم بعض الاختلافات فى التفاصيل والدوافع. وقد نشب فى ألمانيا منذ حين قريب نقاش سياسى عام حول مصلحة الاستخبارات الاتحادية، تبين فيها خطر وجود تناقض بين الحكومة ومصلحة الاستخبارات كأحد الاحتمالات.(٨٥)

٥ – افكار حول فلسفة التاريـــخ

عند بحث مسألة الحقوق الجزائية الأساسية تبين أن نظام الملك لم يكن جبريا. ولذا فهو لا يعتبر مجرى التاريخ مجرد أقدار متسلسلة خاضعة لقانونية عمياء لا مجال لتغييرها، بل كان مقتنعاً بأن الحاكم والسلطان لابد وأن يكون مسئولا فى المستقبل عن أعماله وتصرفاته أمام قاض فى اليوم الآخر (س ١٠٦)، مما يشترط طبعاً أن يساهم الحكام والسلاطين بتوجيه الأحداث التاريخية بفعل إرادتهم الناشطة الفاعلة. وبذلك يقول سياسة نامه بأنه ليست فئة مجهولة من الجمهور هى المسئولة عن تغيرات حاسمة فى حياة الشعوب والدول، وانما تتعلق الأحداث التاريخية الكبيرة («من أسر مالكة، وامبراطوريات ومدن») بشخصيات مفردة عظيمة، أى «برجل واحد معين»، لا يتوفر وجوده دوماً، ولابد من توفر ظروف ملائمة لظهوره بايقاع زمنى يقدر بعمر إنسان على الأقل (س ٦٥، ٢١٨). وهنا نذكر الكلمات الشهيرة التى وضعها ليوبولد فون رانكه Leopold v. Ranke لتقديم الفصل الثامن الذى يتناول تاريخ الامبراطورية تحت حكم هاينريش الثالث وذلك فى المجلد السابع من مؤلفه «تاريخ العالم»: «على صعيد حركات عميقة عاصفة تشمل العالم كله وتملأ النفوس من مجال قناعتها وايمانها بأعظم البشائر، تظهر شخصيات هائلة تجذب إليها اهتمام القرون التالية وانتباهها.» غير أن نظام الملك لم يقع فى الخطأ الشائع بين ذوى هذه النظرية، وهو أن الاقتصار على تفسير ما جريات التاريخ كنتيجة لتدخل الأفراد العظام على سنة «الرجال يصنعون التاريخ.» بل كان يدرك مجرى التاريخ فى عصور متعاقبة، ويدرك كذلك تقلب الظروف البشرية الذى لا مناص منه والذى يشبه السر الغامض فى استحالة تفسيره، ذلك التغيير الذى لا يمكن البحث لتفسيره عن ذنب أو ذنب شخص واحد بمفرده. «فى كل عصر يحل حدث تقضى به السماء بحيث تسقط عين الشر على المملكة والسلطان. فيتغير الحكم وينقلب الملك.» (س ٢٣٦). ويقصد بهذه الصورة الشرقية، عين الشر، تغير وجه الحظ والمصير التاريخى؛ إنه «حسد الآلهة»، على رأى اليونانيين، الذى كان يخشى بأسه پوليكراتيس Polykrates. وهذا ما يخشاه نظام الملك أيضاً: «لقد بلغت الدولة كمالها. إننى أخشى العين الشريرة ولا أعلم إلى أين ستتجه الأمور بعد الآن» (س ٧٨، ٢٥٤). ولا يقصد بالكمال إلا مستوى نسبى حسب الامكانيات المتوفرة. إننا نتمنى مثل هذا الوعى التاريخى المجرد من أى تهور أو مبالغة لجميع من يتحملون مسئولية سياسية بأى شكل من الأشكال. إذ أنه وعى سياسى خبير مفكر شاعر بالمسئولية، يعرف أنه يقف على أرض مهتزة، ويرقص فوق بركان، بركان النفوس الغوغائية، الذى قد ينفجر فجأة وبدون حساب. فاذا ما انفجر هذا البركان، صح تشبيه آخر من س (١٠١): «تسقط النار بين

قضبان الخلفا؛ فيشتعل اليابس كله، وبسبب جوار اليابس يشتعل كثير من الأخضر أيضاً.»

ولعل العادة جرت فى الغرب أن تمثل الثورة بهذه الصورة. وعلى أى حال فقد احترق مع جميع تقلبات التاريخ الحديث وخاصة فى اوروبا كثير من «الأخضر»؛ وقد بلغ من الكثرة بحيث تثور الشكوك حول الاستمرارية التاريخية. ونعتقد أنه من خلال هذه المعرفة أعرب شارل ديجول فى مؤلفه ذى العنوان الرمزى: «مذكرات الأمل»(٢٦) عن اقتناعه بأن بلاده تسير منذ مائة وستين عاماً، أى منذ ثورتها الكبرى، على السبيل الخاطئ. وقد تختلف الآراء حول ذلك؛ ولكن ما يهمنا بالذات هو أن رجل دولة لا يقل فعالية وفهما لمجرى التاريخ كديجول عرف تماماً كم من «أخضر» يحترق مع الثورات والانقلابات، وأنه، كالسياسى الايرانى نظام الملك، أراد باصلاح معقول أن يسلط ناراً يمكن ضبطها بحيث توجه فيقتصر حريقها على اليابس وحده.

ترجمة: محمد على حشيشو

ملاحظات

١) الترجمة الألمانية لكتاب نظام الملك: «سياسة نامه»
Nizâmulmulk, Siyâsatnâma, Gedanken und Geschichten. K. E. Schabinger v. Schowingen (Freiburg, Alber, 1960).
راجع كذلك: K. E. Schabinger v. Schowingen, Zur Geschichte des Seldschuken-Reichskanzlers Nizâmulmulk: Hist. Jahrb. 62—69 (1949) 250—283; K. E. Schabinger v. Schowingen, Nizâmulmulk und das abbasidische Chalifat: Hist. Jahrb. 71 (1951) 91—136; K. E. Schabinger v. Schowingen, Tughrai (1061—1121/2), Wehklage über Zeit und Welt, ein berühmtes, früh im Abendland bekannt gewordenes arabisches Gedicht: Hist. Jahrb. 83 (1964) 278—299.

٢) G. L. Lesczynski فى صحيفة Frankfurter Allgem. Zeitung بتاريخ ١٣ اكتوبر ١٩٦١؛ ص ١٧٠؛ "Humboldt„ (هامبورغ ١٨٦١) رقم ٥، ص ٧٢؛ "Bücherschiff„ (١٩٦١) رقم ٥، ص ٦؛ Akademische Monatsblätter (١٩٦٢) ٧٤، ٤.

٣) فى تقريضه لسياسة نامه فى Hist. Jahrb. 81 (1961) 350ff وكذلك J. Rypka, History of Iranian Literature (1968) 426ff

٤) Neue Politische Literatur (1963) Heft 8, Villingen

٥) Die Arabische Sozialistische Union, Einheitspartei und Verfassungssystem der Vereinigten Arabischen Republik unter Berücksichtigung der Verfassungsgeschichte von 1840 bis 1968, (Kieler jur. Diss.), 1970.

٦) Büren، ٢١١ وماتلاها.

٧) Büren، ٢١٧ وماتلاها.

٨) كذلك، ص ٢٢٣.

٩) فيا يتعلق بالمذاهب السنية الاربعة، راجع: R. Hartmann, Die Religion des Islam (1944) 52ff.

١٠) فيا يختص بالماوردى، راجع:
C. Brockelmann, Enzyklopädie des Islam III (1936) 484
وكذلك: Baron Carra de Vaux, Les Penseurs de l'Islam (1921) I, 273ff; III, 349ff.

١١) Büren، ٢١٩، ٢٢٣ وما تلاها.

١٢) سن ١٩٣، ٣٤٢ – ملاحظة ٢٠؛ Büren ٢٢٢، ٣٠١ – ملاحظة ٤٧؛ النسخة الأحمدية في القرآن الكريم، طبعة ١٩٥٤، سورة ٣، ١٦٠.

١٣) سن ٢٣٤ وماتلاها؛ Deutsche Richterzeitung (1955) 115f. (Vom Ethos des Richters und Richtens).

١٤) F. Buhl: Das Leben Muhammeds ترجمها من الدانماركية إلى الألمانية H. H. Schaeder، ١٩٥٥، ص ٣٥٩.

١٥) راجع: M. Horten, Die Philosophie des Islam (1923), 26, 30, 200ff. 217.
وكذلك فيا يتعلق بالجبرية: R. Hartmann, 39f., 42. 46.
و E. Diez, Glaube und Welt des Islam (1941) 53ff.

١٦) راجع بهذا الخصوص: F. Nowakowski, Freiheit, Schuld, Vergeltung (1957).
ولعل افضل محاولة في الجمع بين الجبرية والحرية هي دراسة: B. Welte, Determination und Freiheit, 1969

١٧) K. Peters, Strafprozeß, 1966, 40.

١٨) راجع الخطاب الأكاديمي: M. v. Rümelin, Die Gleichheit vor dem Gesetz (1928).

١٩) راجع الملاحظة رقم (٢).

٢٠) نذكر هنا: A. v. Gleichen-Rußwurm, Diplomatie (1917) 26ff.; B. L. v. Mackay, Die moderne Diplomatie (1915) 15f., 152; G. Seelos, Moderne Diplomatie (1953) 35; H. Nicolson, Kleine Geschichte der Diplomatie (1954) 86f.

٢١) راجع الملاحظة (٣) أعلاه.

٢٢) راجع الملاحظة (٥) أعلاه.

٢٣) انظر: J. v. Hammer-Purgstall, An der Schwelle zum: Orient (1957) 85ff. (Die Hexen von Feldbach).

٢٤) راجع طبعة سياسة نامه: Sn 12, 85f.
ويدور الموضوع حول الاسماعيلية. وقد عاش أنوشروان بن خالد من ١٠٦٦ حتى ١١٣٧/١١٣٨.

٢٥) راجع المقال الافتتاحي: G. Gillessen, Geheimdienst ohne Vertrauen: Frankfurter Allgem. Zeitung vom 23. 3. 71.

٢٦) Charles de Gaulle, Mémoires d'Espoir, I, le Renouveau (1970)

المسرح الألمانى المعاصر

بقلم مارى آنه كيستينغ

ظلت مسرحيات برخت وتطبيقاته الفنية ونظريته الملحمية بمثابة الموجه للجزء الأكبر من الانتاج المسرحي الألماني بعد الحرب. ومرد ذلك يرجع الى موقف الانهيار الشامل الذى خلفته الحرب. ففى الوقت الذى كان فيه الجيل الجديد من كتاب المسرح الشبان يطرق الأبواب بحثا عن وسيلة جديدة للاسترشاد والاهتداء، فى ذلك الوقت لمع برخت، الذى كانت مسرحياته تعرض فى مسرح زيورخ أثناء الحرب والذى خلف بصماته الواضحة فى أعمال كتاب المسرح السويسرى. وعقب الحرب أقام مسرحه المعروف «بيرلينر انسامبل» Berliner Ensemble ليكون مثالا يحتذى به .. عاد برخت من المنفى وفى جعبته أعماله المسرحية الكاملة ونظريته المسرحية المتطورة، وقام فى نفس الوقت بالتعبير عن أهدافه بواسطة عروضه المسرحية النموذجية. وهكذا فليس من الغريب أن تقتفى المسرحية الألمانية بعد الحرب اثره وأن تسترشد بنظريته المسرحية.

ويجب أن ندخل فى الاعتبار أن أعمال برخت قد مرت بمراحل مختلفة. ورغم أن هذه المراحل تتداخل وتترابط، إلا أنه يمكن للإيضاح تبويبها وفصل بعضها عن بعض. وأيا كان الامر فمسرحيات برخت تتسم اساسا بطابع الأمثولة Parabel(*) ذات المحتوى السياسى التعليمى، رغم أنها تستخدم أساليب مختلفة، وتتخذ صيغا شديدة التنوع. فهناك:

١ — المسرحيات التعليمية الواقعية، وتضم: «طبول فى الليل» و«أسلحة السيدة كارار» و«خوف وبؤس الرايخ الثالث» و«ايام الكمون».

٢ — والأمثولة ذات الملامح الممسوخة المغربة، وتضم: «فى أحراش المدينة» و«الانسان هو الانسان» و«أوبرا القروش الثلاثة» و«ماهجونى».

٣ — والأمثولة ذات الطابع الكورالى، أى التى تستخدم وسائل المسرح الغنائى، وتضم: «مسرحية بادن التعليمية عن الموافقة» و«الموافق والمعارض» و«الإجراء» و«القاعده والاستثناء» و«الهوراتير والكورياتير»

٤ — والتراجم والسير الأمثولية أو الأنموذجية (أى التى تعرض مثالا أو نموذجا)، وتضم: «بال» و«الأم» و«القديسة جون» و«الأم شجاعة (كوراج) وأولادها» و«حياة جاليلو» و«قصة سيمون ماخارد» و«شفيك فى الحرب العالمية الثانية» و«السيد بونتيلا وتابعه ماتى».

٥ — والأمثولة الحرة، التى تستوحى مادتها من التاريخ والقصص الخرافية والاسطورة، وتضم: «انسان ستزوان الطيب» و«الرءوس الدائرية والرءوس المدببة» و«صعود ارتورـــوى، الذى كان يمكن ايقافه» و«محاكمة لوكولوس» و«دائرة التباشير القوقازية» و«توراندوت أو مؤتمر مبيضى الملابس».

على أن المحتوى الثورى الجمالى لمسرح برخت قد تراجع الى مدى بعيد فى أعمال من جاءوا بعده من الدراميين، فلم تعد الدراما خاضعة تماما لعمليات النقد الفكرى السردى(١). كذلك الأمر بالنسبة للمسبقات الرئيسية الثلاثة للامثولة البرختية، فقد وضعها الكتاب اللاحقون، وعلى الأخص الكاتبان السويسريان ماكس فريش وفردريش دورنمات، موضع الشك.

يصوغ فالتر هينك W. Hinck هذه المسبقات الأساسية الثلاثة لمسرح برخت(٢) كالتالى:

١ — الثقة بقدرة المتفرج على الإعتبار والتعلم.

---

*) يمكن تعريف الأمثولة parable بأنها تركيب سردى مشابه أو تماثلى، يرمز بجلاء فكرة أو موضوعا ما. وتفترض الأمثولة عادة راويا لها، يقوم بدور الوسيط بين التصوير السردى وبين الواقع ويظهر بوجوده الصفة المجازية أو الاستعارية figurative للصور المعروضة. أى أن الأمثولة تجسم موقفا معينا بطريقة غير مباشرة، عن طريق التصوير الفنى الموازى. (المترجم)

١) Marianne Kesting, Das epische Theater. Stuttgart 4 1968.

٢) Walter Hinck: Von der Parabel zum Straßentheater. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1969. S. 585.

٢ ـ الإيمان بإمكانية النفاذ الى تكوين هذا العالم والإحاطة بـه.

٣ ـ الإيمان بالقدرة على تغيير العالم.

وعلى الرغم من ذلك، فنرى المواقف والأساليب الأساسية، التي يتسم بها مسرح برخت، تتكرر من جديد فى المسرح الألمانى عقب الحرب، أى مواقف وأساليب المسرحية الواقعية، ومسرحية الأمثولة ذات الملامح الغريبة الساخرة أو الملامح الشعبية.

وجد برخت فى مسرحيات فريدريش دورنمات Fr. Dürrenmatt خلفا مباشرا لامثولته المسرحية ذات الملامح الغريبة الساخرة. بدأ دورنمات حياته الفنية بمسرحيات تاريخية يغلب عليها طابع الباروك Barock[٣] (وهى «مكتوب» ١٩٤٦، و«الأعمى» ١٩٤٧)، وهما مسرحيتان تعالجان موضوعات دينية، تعالجان مشكلة الإيمان والعدالة الالهية. وقد اسقط دورنمات هذه الأسئلة على الخليفة التاريخية لحروب الاصلاح الدينى فى القرن السادس عشر وعلى حرب الثلاثين عاما (بين الكاثوليك والبروتستنت فى أوروبا بين سنة ١٦١٨ وسنة ١٦٤٨)، غير أنه فى الواقع يناقش تاريخيا وذاتيا تجربة الحرب العالمية الثانية وفوضاها. فى هاتين المسرحيتين يغلب الأسلوب التعبيرى البلاغى الفياض الذى صادفه المؤلف فى أعمال كلوديل Claudel .

على أن مسرحية دورنمات التالية «رومولوس العظيم» (١٩٤٨) هى أمثولة بالمعنى البرختى. فهى لا تطرح السؤال عن الله، وإنما تعرض لسلوك آخر قياصرة الرومان، من فطنة وذكاء وعدم رضوخ لمنطق القوة، فهذا القيصر يتصرف دون بطولة، ويعقد اتفاقا وديا مع الفاتح الجرمانى، حتى يحول دون الهلاك التام لشعبه. فرومولوس بطل دون بطولة بالمعنى التقليدى، فهو ينسحب من المسرح السياسى الى الريف، ويعتزل السلطة والتصارع عليها، ويشغل نفسه بتربية الدواجن. ويقول دورنمات فى احدى حواشى المسرحية: «هذا السلوك بمثابة قدوة يقتضى الاحتذاء بها احيانا»[٤] فالمثال، الذى يقدمة المؤلف، له طابع وهدف تعليمى.

ب«رومولوس» وجد دورنمات شكله المسرحى الخاص، ألا وهو الكوميديا التى تتخللها المكونات الغريبة الساخرة وعناصر الكبارية، والتى تعالج موضوعات معاصرة فى قوالب أو نماذج تاريخية أو أسطورية أو غيرها من ابتكار وصياغة المؤلف. كذلك استبدل دورنمات أساليب البلاغة التعبيرية الفياضة، التى اتسمت بها اعماله الأولى، بالحوار الساخر المقتضب، الذى تقطعه الأغانى فى بعض المسرحيات (كما فى «هبط الملاك فى بابل» ١٩٥٣، و«فرانك الخامس» ١٩٥٨). على أن دورنمات يتجنب فى مسرحياته المقومات الملحمية لمسرح برخت، كانفصال الممثلين أثناء الاداء عن ادوارهم، وتوجيه الحديث مباشرة الى الجمهور، واستخدام الراوى، والنظرة النقدية الفكرية التى تغلف المسرحية ككل. وعلى العموم يميل دورنمات الى الشكل الدرامى المتكامل مع الاحتفاظ بالوحدات الارسطوطالية (كما فى «زيارة السيدة العجوز» ١٩٥٥ و«علماء الطبيعة» ١٩٦١/٦٠ و«الشهاب» ١٩٦٤/٦٣) اكثر من ميله الى الشكل الدرامى المفتوح (كما فى «هبط الملاك فى بابل»).

من موضوعات برخت التى تابعها دورنمات نصادف مشكلة إفساد وتحريف النظام العام واخلاقه. على أنه يأخذ من برخت المكونات الاجتماعية النقدية، ولا يتفق معه فى ايمانه الثورى، ويستبدل بنمط نموذج الصراع الطبقى نمط الجهاز الاجتماعى الآلى المجهول، الذى يفسد الاخلاق العامة والنظام، ويدفع بالافراد الى سلوك انفصامى أو شيزوفرينى، يجمع بين النفاق البورجوازى وبين السلوك التجارى اللا اخلاقى. بهذه المكونات يبرر دورنمات ابتعاده عن التراجيديا والدراما التاريخية واتجاهه الى صيغة التقليد الهزلى اللاذع Parodie[٥] والى الكوميديا ذات الملامح الغريبة الساخرة والعبثية «العالم الحاضر، كما يبدو لنا (...)، يصعب فهمه بواسطة الدراما التاريخية بمفهوم الشاعر فردريش شلر Schiller، وذلك لسبب واضح، إذ اننا لا نجد ابطالا مأساويين وإنما مآسى فحسب، مآسى ينظمها جزارون عالميون وتنفذها آلات الطاحنة (...) فالدولة الحديثة اليوم (...) قد اصبحت غامضة، لا يمكن التغلغل الى بنائها الداخلى، وهى بيروقراطية وليست لها هوية. وهذا لا ينطبق على شكل الدولة فى موسكو

---

٣) Barock : يتصف أسلوب الباروك في الفن التشكيلى والمعمارى خاصة ـ بالابهة والعظمة والألوان الزاهية والأشكال المركبة المنسقة. وتطلق كلمة «Barock» على الحقبة الفنية من نهاية القرن السادس عشر حتى بداية القرن الثامن عشر. ويتميز أدب الباروك برؤيته للانسان في حلبة الاضداد بين الموت والحياة وبين الفناء والخلود ويسرف في استخدام الصور والأساليب العاطفية. (المترجم)

٤) Theaterschriften und Reden, Zürich 1966, S. 147.

٥) “Parodie„ هو «تقليد محرف» لجنس أو شكل أو لعمل فنى، بحيث يتحول التطابق بين الشكل والمضمون الى تضاد. وهذا التعارض يخلق عادة توتراً فكاهيا. والهدف عامة كشف زيف هذا العمل أوهذا الشكل الفنى أو السخرية من مضمونه، أو مهاجمة فكرة أو نظرة ما. ويكون «التقليد المحرف الساخر» عنصرا هاما من عناصر الفن الحديث (المترجم).

وواشنجتون فحسب وإنما أيضا فى برن. فالممثلون الحقيقيون للدولة لا وجود لهم، والأبطال المأساويون لا اسماء لهم. فنحن نستطيع أن نصور العالم الحاضر عن طريق محتال صغير أو عن طريق واحد من كتبة الدواوين أو بواسطة رجل من رجال البوليس، بصورة افضل من تصويره بواسطة احد كبار موظفى الدولة أو بواسطة مستشار الدولة. فالفن لا يتغلغل الى أبعد من الضحايا، بينما لا يكاد يتغلغل الى الانسان كإنسان، أما أصحاب السلطة والجاه فلا يصل اليهم على الإطلاق. فسكرتير كريون يقوم اليوم بانهاء حالة انتيجونى»(٦).

فدورنمات يرى أن معالم السببية الإلهية والاجتماعية قد انطمست على حد سواء، بل وأنها جزئيا قد انتفت وتلاشت. ومكانة القدر فى المسرحية الاغريقية قد احتلته الصدفة الآن، التى تحرك الحدث، والذى يتضاءل فى كثير من الأحيان الى مجرد مفارقة ضاحكة: «القدر قد هجر خشبة المسرح، التى تمثل عليها الأحداث، وأتخذ مكانه خلف الكواليس، خارج نطاق الدراما الحقيقية .. فعلى السطح تحولت جميع الأشياء الى صدفة او حادث طارئ، وتستوى فى ذلك الأزمات والأمراض»(٧).

لهذا السبب يتحدث الناقد جرهارد نويمن G. Neumann محقا عن «دراما العطب أو العطل»(٨) Dramaturgie der Panne. كان من المفروض — طبقا لأرائه وما اقتنع به — أن يتجه دورنمات الى الأمثولة العبثية كما يمثلها يونسكو، غير أنه يرفض المسرح العبثى، ويقول: «العبث لا يحتوى على شئ ما»(٩).

فمن ناحية يستغنى دورنمات — كما يبين فالتر هينك(١٠) — عن التحليل، ويؤكد الشكل العبثى والهزلى الغريب للحدث المسرحى، ومن ناحية اخرى يعالج العبث فى مسرحياته الكوميدية معالجة سببية معقولة، أى أنه لا يدع العنصر العبثى يتحكم فى التكوين الداخلى للمسرحية. غير أن دورنمات يتحايل للتغلب على هذا التعارض، فيستخدم الصدفة كمحرك أولى للحدث المسرحى، ثم يدع الحدث يتطور تطورا منطقيا مسببا. ومثال ذلك «زيارة السيدة العجوز»، فالصدفة تقتحم مدينة جولن الصغيرة، التى اصابها الفقر والانحطاط، فى صورة المليونيرة كلير زخنسيان، التى تعود كأمرأة عجوز الى مدينتها القديمة، لكى تنتصف لنفسها من عاشقها السابق، فهى تطلب من أهالى القرية تسليمه اليها. إلا أن محاولة كلير الظاهرية للإنتصار للأخلاق (من العاشق الخائن) وإعادة الأمور الى نصابها، تؤدى بالتدريج الى إفساد وتحريف الأخلاق. (فهى تعد بالتبرع بمليار فرنك للمدينة إذا نفذت إرادتها) وتنساق المدينة الى الإستدانة فى انتظار ملايين كلير، وفى النهاية لا تجد مفرا من تسليم «ال»، العاشق الخائن، الى كلير. فتبعات الصدفة هى إذا تبعات مسببة محكمة، بل وحتمية، فقوانين الرخاء تؤدى الى إفساد وتحريف الأخلاق.

نصادف نفس الشئ فى «فرانك الخامس» — «أوبرا أحد البنوك الخاصة» — التى تستوحى بنائها من «اوبرا الثلاث قروش» لبرخت. هنا أيضا تؤدى اللوائح التجارية الى إفساد وتحريف الأخلاق، فقانون الصدفة هنا، الذى يطرد اطرادا منطقيا حتميا، هو قانون اقتصادى، تسانده الدولة فى النهاية وتعضده، بغض النظر عما قد يغطيه هذا القانون من جرائم.

تنبع مشكلة العدالة عند دورنمات أصلا من الأسس الدينية، ويمكن — وفقا لذلك — أن تأتى الصدفة، التى تحكم الحدث المسرحى، من معجزة ما. فدورنمات يحب أن يتخيل ما قد يحدث على الأرض، إذا ما هبط على سبيل المثال ملاك الى بابل وأراد أن يرعى الحق هناك. ففى «هبط الملاك فى بابل»، التى صاغها المؤلف على مثال «انسان ستزوان الطيب» لبرخت، يبدو الملاك عديم الحيلة بصورة هزلية إزاء التصارع الأرضى — دون هوادة — على السلطة، وينسحب فى النهاية، مثل آلهة برخت، عائدا الى السماء بل ويدعى أنه لا يرى شيئا ولا يلحظ شيئا. ويترك كوروبى، الفتاة التى عهد بها اليه، فى موقف ليس لها منه مفر إلا عن طريق غير اخلاقى، فالمعجزة السماوية لا طائل منها على الارض.

فى «الشهاب» يتناول دورنمات معجزة إحياء المسيح للعازر فى صورة شفيترز، العالم الحائز على جائزة نوبل. ففى هذا المثال تؤدى المعجزة الأرضية السماوية الى كوارث مبهمة غريبة. فبينما يعجز شفيترز عن الموت، تتجمع حوله جثث الاموات والمنتحرين والمصابين بالذبحة الصدرية. العالم قد كف عن ادخال المعجزة فى حسابه، ولا يستطيع ان يفعل شيئا إلا أن يغطى على فكرة المعجزة بواسطة ضوضاء جيش الخلاص. على أن المعجزة حادث طارئ

٦) Theaterschriften, a. a. O. S. 119
٧) Die Panne, Zürich. 2/1966, S. 10ff.
٨) Friedrich Dürrenmatt: Dramaturgie der Panne. In: Dürrenmatt. Frisch. Weiss. (Hrsg. von Gerhart Baumann.) München 1969. S. 27ff.
٩) Dürrenmatt: Dramaturgie der Panne, a. a. O. S. 186
١٠) Hinck: Von der Parabel .., a. a. O. S. 593

فحسب، وليست صدفة حبكها المؤلف، وهذا الحادث الطارئ يودى – بحتمية لا مفر منها – الى فوضى شاملة.
فى مسرحية دورنمات «علماء الطبيعة» تبدو المعجزة والصدفة فى أن ثلاثة من العلماء يفكرون تفكيرا اخلاقيا، وفى أنهم – لخشيانهم عاقبة علمهم على المجتمع – قد اعتزلوا الى مصحة للأمراض العقلية، يمثلون فيها دور المجانين. فكما يلبس رومولوس العظيم قناع الخبل، يتقنع هؤلاء العلماء بقناع الجنون. على أن الأمر لا يقف عند ذلك الحد، إذ يفاجئ علماء الطبيعة بصدفة أخرى تدهمهم وهم فى هذا الحال. فمديرة المصحة العقلية هى فى واقع الأمر مصابة بالجنون، وهى بدورها تفسد جنون علماء الطبيعة وتقلبه الى ضده، وبالتالى تعيدهم الى النتائج الطبيعية لعملهم، التى تبدو بدورها – من وجهة نظر دورنمات – غير طبيعية. وبالاختصار، تفشل الخطة المحكمة بواسطة الصدفة.

فبينما تتضمن أماثيل برخت المسرحية تحليلا اجتماعيا دقيقا، لا تسمح الصدفة فى هذا المثال بأكثر من التقرير بأن مجرى الأمور فيما يتعلق بعلم فزياء الذرة يتصف بالغموض والخبل والجنون – وهو ما يسوغ لدورنمات بشكل ما أن يقدم هذه الكوميدية المرعبة، التى لا شك فى تأثيرها على جمهور المسرح. فالغموض والتعقيد، الذى يعم النواميس الالهية والقوانين الاجتماعية، التى تسير العالم، هو بالنسبة لدورنمات تفويض أو ترخيص صريح، يبرر للخيال أن يمارس لعبته الهزلية الطريفة.

بخلاف دورنمات يحاول ماكس فريش M. Frisch أن يربط بإستمرار بين الموضوعات الخاصة والموضوعات السياسية. وهو ما يفسح له المجال لطرح أسئلة مختلفة، تتخطى اهتمامات برخت السياسية. على أن هذا الربط يوهن من علاقة ماكس فريش بمسرح الأمثولة البرختية ويصيبها بالاهتزاز. ففريش رغم تشككه فى جدوى هذا الشكل المسرحى، لم يستطع طويلا أن يحرر نفسه منه. «فالأمثولة» – كما يقول – «تحمل الدراما أكثر مما تحتمل، فتتحول المسرحية – بدرجة ما – الى مسألة ايضاحية أو شرحية. ولا يفيدنى فى هذا المقام أن أعبر عن تحفظى بواسطة العنوان السفلى، كأن أقول: ‹مسرحية تعليمية دون درس تعليمى› فالأمثولة توحى بالعبرة، حتى ولو لم استهدف عبرة ما.»(١١) ورغم هذا التحفظ، فمسرحيات فريش «سور الصين» (١٩٤٧) و«بيدرمان ومشعلو الحرائق» (١٩٥٨) «اندورا» (١٩٦١) هى أماثيل، من حيث أنها ترسم أنماطا أو نماذجا سياسية متكررة، لتوضح وتقرب فى ضوئها قضايا سياسية أخلاقية. ففى «سور الصين» استوحى فريش موضوعه على الأرجح من قصيدة برخت «أسئلة عامل يقرأ»، فهو يحاول عن طريق مثال معين، ألا وهو بناء حائط الصين بواسطة إنسان معاصر، أن يلقى الضوء – من وجهة نظر ثورية – على مشكلة استغلال السلطة واساءة استخدامها. ولكنه فى نفس الوقت لا يهمل الاشارة الى عجز المثقفين ازاء علاقات القوة السائدة. وهذا يعنى احتجاز جزء جوهرى من مسرح برخت، إذ أن فريش لا يشكك فى العلاقات القائمة فحسب، وإنما أيضا فى فرصة تغيير هذه العلاقات. على أنه يحتفظ بالنظرة الاجتماعية النقدية، مثله فى ذلك مثل دورنمات.

وفى «بيدرمان ومشعلو الحرائق»، وهى أمثولة تضم نهاية كورالية ساخرة، يصور فريش سلوك البورجوازين الصغار واندفاعهم الى التكييف بالظروف الجديدة تحت ظل حكم الارهاب الشمولى. فنرى مجرما، يقتحم على بيدرمان منزله، وينجح فى إبتزازه، فلخوف بيدرمان على أملاكه، يصبح ساعدا له. وفى النهاية، فى منظر بعنوان «لعبة تالية فى جهنم» نراه يبكى حظه كضحية تستحق الرثاء.
أما «اندورا» فتناقش الخلفية النفسية السياسية للتكييف والتأقلم حسب الجو المحيط. فقد تخيل فريش ما قد كان يحدث ما لو كانت القوات النازية قد احتلت سويسرا. ومع أن هذا افتراض فحسب، لم يقع بالفعل، فإن فريش استطاع أن يكسبه حياة ومادة، باختياره مجتمع قرية صغيرة، ومحاولته التحقق من عمليات التكييف، التى يلعب فيها ضغط الجماهير المغررة المسيرة وفقدان الشخصية الذاتية دورا هاما، فى داخل هذا الإطار المحدود.

الإديولوجية الإرهابية، التى يكييف مواطنى اندورا حسبها حياتهم، هى إيديولوجية اللاانسانية، التى قررتها الدولة. والحبكة الدرامية لا تخلو من المفارقة العبثية: فأهالى اندورا يشتبهون فى أصل الشاب اندريا، ويحسبونه يهوديا، وبالفعل ينمى اندريا، بحتمية لا مهرب منها، الخصائص والصفات، التى ينتظرها العالم المحيط منه باعتباره يهوديا. ويصبح بناء على هذه الصفات موضع ازدراء الناس وتحقيرهم. على أن الحقيقة تظهر فى النهاية، ويتضح أن اندريا ليس بيهودى. ونتبين هنا كيف يرتبط الموضوع السياسى بقضية بيراندللو، التى شغلت فريش منذ بدايته الفنية، ألا وهى أثر المحيط الاجتماعى الحاسم فى تحديد

---

١١) Interview mit Dieter E. Zimmer. In: Die Zeit (22. 12. 67).

صورة الفرد وكيانه. فمسرحية فريش «دون جوان أو حب الهندسة» (١٩٥٢) تصور فعلا محاولة دون جوان التملص من مخالب الوسط الاجتماعي وتخطيه. وفي مسرحية «الكونت اودر لاند» (أو «امير الاراضي البور»)، ١٩٥١، يقاسي بطل المسرحية تجربة الغربة عن نفسه أو تجربة الشعور بفقدان ذاته، ذلك الفقدان الذى فرضه عليه العالم المحيط حوله.

بينما تحاول مسرحيتا «الكونت اودر لاند» و«اندورا» الربط بين قضية بيراندللو المذكورة والقضايا السياسية والاجتماعية، نرى فريش ينزلق فى مسرحيته «تاريخ حياة» Eine Biografie (١٩٦٨) الى قضية خاصة تماما، وهى: هل يستطيع الإنسان أن يفر من الصورة التى رسمها له المجتمع، وأن يفر كذلك من قدره المحتوم، أو من اسلوب حياته المقدر له. ورغم أن هذه المسألة، أى هل يستطيع الإنسان تكرار حياته ينقصها الأساس الواقعى كليه، إلا أن فريش يلتزم من ناحية الأسلوب بالواقعية. هذه المسرحية تمثل من كل وجهة حلقة مغلقة: ففريش يبين بواسطة حرية الإنسان فى تكرار حياته، جبرية سلوك الإنسان فى حياته. وهو يريد حل المشكلة الجمالية، أى مشكلة التشكيل الفنى الفرضى المتعمد فى كل عمل فنى، بواسطة السيرة الواقعية الخاصة، وهذا بطبيعة الحال فى غير المستطاع. وهو يريد أيضا أن يحرر نفسه من ضرورة الوصف الواقعى، إلا أنه يقطع هذا الوصف الواقعى بضعة مرات فحسب بواسطة احداث تتجاوز نطاق الممكن والمحتمل، وتتلخص فى قيام كيرمان، باحث علم السلوك الانسانى، باعادة تمثيل حياته — أمام عينيه — على المسرح وطرح تاريخ حياته للنقاش، وهو شئ لا يستطيعه فى حقيقة الأمر إلا الكاتب والفنان. وجواز أو امكان أن يعيد الإنسان تخطيط سيرة حياته من جديد — كما يذهب فالتر هينك[١٢] — «ما هو إلا من تنويعات عالم الفن التى ليس لها مواز أو معادل فى عالم التاريخ أو الواقع» غير أن كيرمان فى مسرحية فريش لم ينجح فى اعادة تخطيط حياته حتى فى عالم الفن.

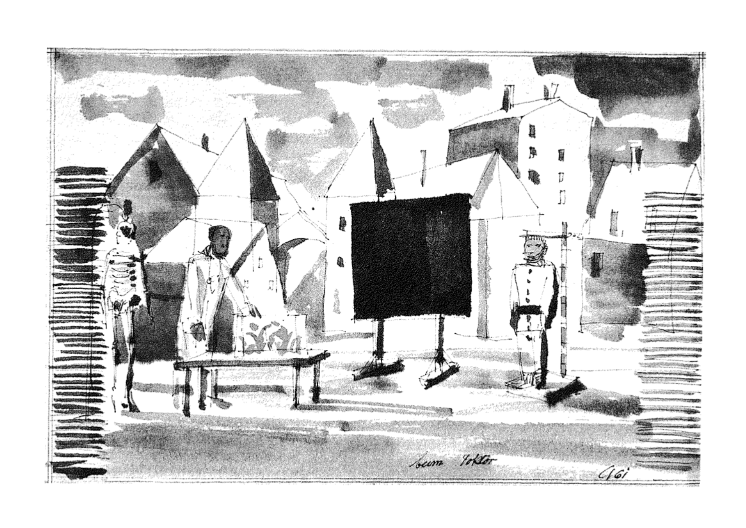
الى حد ما يشبه موقف مارتن فالزر Martin Walzer (١٩٢٧) موقف دورنمات، فهو أيضا يتجنب المكونات المسرحية الثورية التى تميز مسرح برخت، ويلجأ فى الأغلب الى الأمثولة الشعبية. وهو بالمثل يمارس نوعا من المسرح التعليمى غير الثورى، ويقدم النقد الاجتماعى دون الصورة الطوباوية المضادة. ثم أنه، مثل فريش، بعد بضعة محاولات فى ميدان الأمثولة، قد تراجع الى معالجة المشاكل الخاصة. وهو يشبهه أيضا من ناحية الاسلوب، فهو مثله لم يستطيع أن يتخلص كلية من العرض الواقعى، الذى لا يحبذه ولا يتذوقه.[١٣] كذلك صارت مراجعة الماضى الفاشى ومناقشته وصارت قضية العدالة مشكلة بالنسبة له. وفالزر، مثل دورنمات، يرى نفسه فى صراع مع الالتزام والتطلعات الاخلاقية والاجتماعية، التى حفزتها مدرسة برخت، وما يراه فى المجتمع من عرف سياسى مزر، وعرف خاص رث مهلهل.

تجربة فالزر الأولى «الجولة» (١٩٦١) هى مسرحية شبه واقعية، تعالج فى توازى تركيبين عرفيين مهلهلين: الأول بين «الرجال» عن امرأة، والثانى بين «السيد والعبد»، أو بشكل اوضح بين رجل من كبار رجال الأعمال الناجحين وبين سائقه برتولد. فاذا ما طولب برتولد أن يفكر فى شئ مثير من مغامرات سيده النسائية، لا يجد ما يقوله، ويعتبر عجزه اريح حال من الوجة السياسية. وهكذا فهذه المسرحية أشبه بعرض توبيخى أو هزلى ساخر Persiflage لمسرحية برخت «السيد بونتيلا وتابعه ماتى»، فهى تشهر بالتغيير الذى حدث فى تفكير «الرجل الصغير».

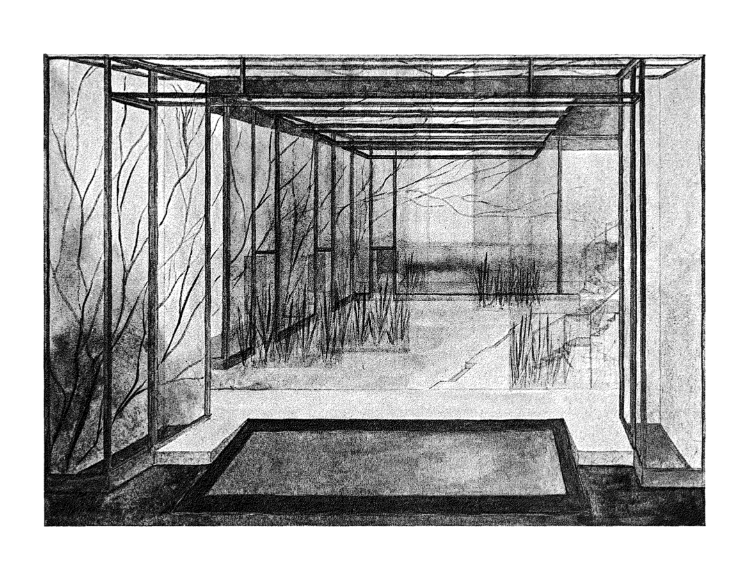
كذلك مسرحية فالزر التالية «أشجار البلوط وأرانب الانجورا» Eiche and Angora (١٩٦٢)، فهى تمثل نوعا من التراجع عن موقف برخت، كما تصوره مسرحية «شفيك فى الحرب العالمية»، فحتى ذلك الحين كان برخت يعتبر من المقبول، أن يتكيف الرجل الصغير ظاهريا ويخدع مرءوسيه من وراء حجاب. أما فالزر فيرسم فى شخصية ألويس طراز من الرجل الصغير المحدود الذكاء، الذى يتكيف دائما بعد فوات الآوان. فهو يصير نازيا بعد أن انتهت النازية وبعد أن تغيرت صفحة التاريخ، ولابد له أن يستمع الى تأنيب مرءوسيه الجدد القدماء، الذين تكيفوا بالظروف الجديدة فى الوقت المناسب. وهكذا فمسرحية فالزر نصف واقعية ونصف تشبيهية وتضم كذلك مكونات تقترب بها من العبثية. أما اندثار الحلول الثورية فى وعى الشعب فتمثله «اكبر من الحجم الطبيعى — السيد كروت» (١٩٦٣)، وهى مسرحية خطا فيها فالزر خطوة الى التصوير الفانتازى وبالتالى الى «مسرح العبث»، ولكن دون أن يستخدم عناصر هذا المسرح السريالية حتى نهاية المطاف. فالموقف المسرحى هنا موقف خيالى أو وهمى، فن الوهم أن نرى رجل اعمال ناجح، ينجح

١٢) Hinck: Von der Parabel ..., a. a. O. S. 591

١٣) Martin Walser. Tagtraum vom Theater. In: Theater heute. 11/1967. S. 20



من مسرحية «وويتسك» لمؤلفه جيورج بوخنر، وضعها على الصحنة كاسپار نيهر ، في كولونيا، ١٠ ايلول ١٩٦٢، في Städtische Bühnen.



من مسرحية «وويتسك» لمؤلفه جيورج بوخنر، وضعها على الصحنة ڤيلي شميد، في ركلنج هاوسن، ٦ ايلول ١٩٦٩، Ruhrfestspiele.

فى كل ما يبغيه ويتحول بين يديه كل شئ الى مال، من الوهم أن نرى مثل هذا الرجل يستعطف فى استذلال مجتمع اللامقاومة واللامعارضة يستعلفه أن يعزله ويقصيه عن مكانه. ولكن ليس هناك حتى من يريد الاحتجاج، و«المحكمة الكبرى» التى كان يحلم بها فبوكومبيه، بطل برخت فى «رواية القروش الثلاثة» Dreigroschenroman، لا وجود لها على الإطلاق. فلا نهائية السيد كروت لا نهاية لها فى الانتظار. ففى مجتمع الرخاء والشبع تختلط وتهتز الأضداد، وترتفع أو تلغى التناقضات الطبقية شكليا فى إطار تعارف غث رخيص. ونرى السيد كروت تكاد تودى به رتابة وتماثل المحيط، الذى صاغته يديه. فهو يستجدى المقاومة والمعارضة — ولكن دون جدوى.

فى مسرحية فالزر «الاوز العراقى الأسود» (١٩٦٤) يكافح هاملت صغير، هو رودى جوتاين، للتغلب أخلاقيا على الماضى النازى. وهذه المسرحية أيضا خيالية فى فكرتها الرئيسية، إذ ليس من المعقول أن يقوم —كالأمر هنا— نازى قديم بالتفكيز عن ماضيه بواسطة صنع مضارب للقشطة، وليس من المحتمل أن يوجد مستشفى للأمراض العصبية، مثل مستشفى كارفانج فى مسرحية فالزر، يقوم بعرض مسرحيات نفسية ليؤدى بالنازيين القدماء الى الاعتراف بجرمهم السياسى. ولكن الخيال يقتصر هنا على حلم فالزر السياسى لا على أدواته المسرحية، فهذه الأدوات تظل تقليدية.

وأخيرا، فى «معركة الحجرة» (١٩٦٧)، التى استلهم فالزر فكرتها —على الأرجح— من مسرحية ادوارد ألبى «من يخاف فريجينيا ولف»، نجده يسخر من الشقاق الزوجى الزرى ومن العرف المهلهل، وينتقل بذلك الى مسرح الوسط الاجتماعى الواقعى وبالتالى الى مسرح التسلية.

بينما تتحول أمثولة برخت المسرحية فى أعمال فريش ودورنمات وفالزر من ناحية الى المسرحية الواقعية الخاصة وتتجه من ناحية اخرى الى الغرابة والطرافة الهزلية، تتخذ فى أعمال بيتر هاكس P. Hacks، على أساس إيمانه الطوباوى الماركسى، شكلا رومانسيا خرافيا. دون أن نغفل فى نفس الوقت أن برخت فى بعض أعماله يمهد للصورة الشعبية الزاهية الفجه التى تتسم بها شخوص هاكس.
وهاكس، الذى نال عام ١٩٥١ إجازة الدكتوراه برسالة عن «المسرحية الشعبية فى عصر البيدرماير Biedermeier»(١٤)، يفصح لنا عن الكيفية التى يحاول بها تدعيم نظرته الرومانسية الساذجة مركسياً. فهو يقول: «إن التراث العامى أو الشعبى تراث رومانسى بورجوازى صغير، وهو فى سعيه الى التقدم، يقلب صفحات التقويمات القديمة، واتجاهه فى الإخراج المسرحى يسير على نهج المسرحية الشعبية. ما هى إذا المسرحيات الشعبية؟ هى مسرح عرائس فاوست، ومسرح ڤينا المعروف بـ Taubertheater، ومسرح كاسبرل للعرائس Pocci وهزليات برلين القديمة، وفرسان السطو لفالنتين،(١٥) أو بعبارة اخرى، تلك المسرحيات الجميلة الساذجة الخشنة، بما تتميز به من مونتاج سردى وما تحتويه من شخوص حية، لم تمتصها ولم يصبها بعد هزال الدراما العائلية.»(١٦)

على أن هاكس لا يدخل فى اعتباره، أن الملامح والعناصر الشعبية فى مسرحيات البيدرماير قد صارت ذاتها تقليدية لا أصالة فيها، وليست أكثر من تركيب تاريخى ماض يمثل جانبا من جوانب الرجعة الى البورجوازية فى المانيا، تلك الرجعة أو الردة التى هاجمها ماركس. كان الجانب التقدمى فى تلك المسرحيات يتمثل فى التهكم الرومانسى romantic irony، وفى صيغ التقليد المتعمد الساخر Parodie، وفى رفع الوهم المسرحى، تلك العناصر التى اغفلها هاكس وبالتالى لم ينميها. وحتى السذاجة فى مسرحية البيدرماير لم تكن إلا تصنعا مقصودا. فما يدعو الى الغرابة أن هاكس لا يجد حرجا فى تعاطى هذه السذاجة، بل وأنه يريد أن يلصقها بالعامل فى المصنع، الذى هو محور تفكير كارل ماركس النقدى.

من ناحية الشكل يستخدم هاكس شكل برخت الدرامى المفتوح الذى تتخلله الأغانى، دون أن يضفى عليه —وهو فى ذلك مثل دورنمات— الصيغة التأملية العقلية الشاملة، التى عرفت بها مسرحيات برخت. أما فى أغانيه فقد عرف هاكس كيف يقلد برخت حتى فى الوقع النغمى وفى التراكيب. وتكاد كل مسرحية له ترجع الى فكرة من أفكار برخت. فى مسرحية «إفتتاح العصر الهندى» (١٩٥٤) نجد بطله كولومبس صورة مصغرة لجاليلو جاليلى. ونسمعه يعلن بداية العصر العلمى بالعبارة التالى: «حين يأتى زمنى، وتختفى غرف الجلد ومقاعد التعذيب، وتختفى العجلة والمقصلة، فلن يتطلع احد الى سمائكم.» بعد هذه الدراما

---

١٤) المقصود بها الحقبة الأدبية بين عام ١٨١٥ وعام ١٨٤٨، والتى تتصف فى نظرتها الى الحياة بالتذبذب بين المثالية والواقعية (المترجم).

١٥) كارل فالنتين Karl Valentin (١٨٨٢ — ١٩٤٨) ممثل كوميدى شهير من مدينة ميونخ، كان يقدم عادة فصولا فكاهية ساخرة قصيرة من تأليفه (المترجم).

١٦) Vorwort zum Volksbuch vom Herzog Ernst. Bühnen-manuskript des Dreimasken Verlag, München.

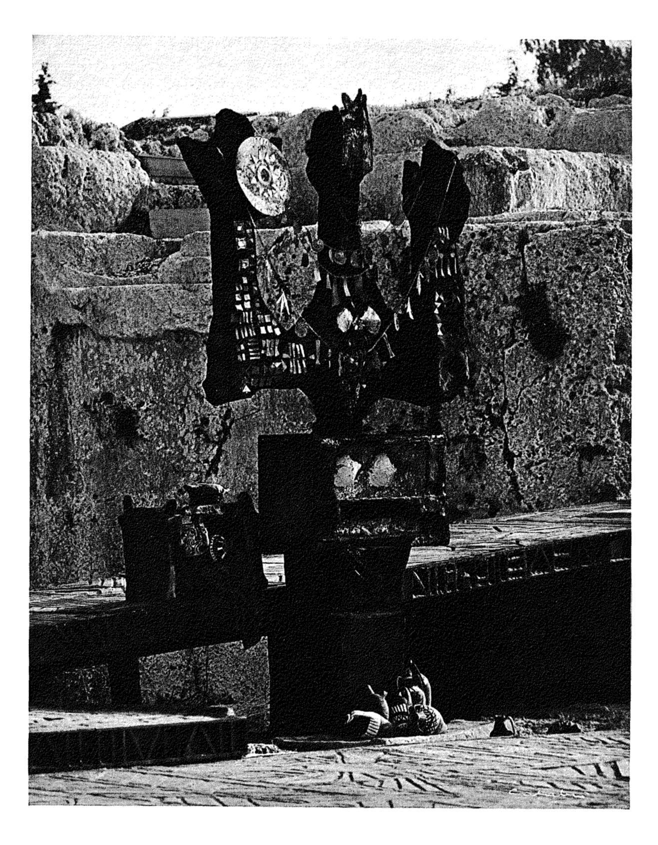
قام هاكس فى «معركة لوبوزيتس» (١٩٥٤) بمراجعة — كما طالب من قبل برخت — الأسطورة التى حيكت حول دور بروسيا فى هذه المعركة (وذلك وفقا لمذكرات اولريش بريكر). وفى «طحان سان سوسى» (١٩٥٥) يتناول بالتفصيل ويترجم أراء برخت حول هذه النادرة الى المسرح. فبرخت كان يعتقد أن ملك بروسيا فردريك الثانى (١٧١٢ — ١٧٨٦) قد افتعل تلك النادرة المعروفة، حتى يروج ويبرهن للناس أن بروسيا دولة يحكمها القانون. وبالأضافة الى ذلك كتب هاكس مسرحية مكملة «لاوبرا القروش الثلاثة» بعنوان «بولى أو المعركة على نهر كريك الأزرق» (١٩٦٣، مأخوذة عن جون جاى).

كان النموذج الذى احتذى به هاكس بصورة خاصة هو أعمال برخت التى أعاد فيها كتابه مسرحيات قديمة (كما نرى فى «ضابط البلاط» ١٩٥٠، مأخوذة عن لنز، «الطبول والابواق» ١٩٥٤، مأخوذة عن فاركوهار)، وبوجه خاص وجه هاكس نظرته النقدية الى الفساد الذى أصاب طبقة النبلاء والكنيسة على مر التاريخ (كما نرى فى «كتاب شعبى للدوق ارنست» ١٩٥٣، و«مارجريت فى أيكس» ١٩٦٥ و١٩٦٦). ويعالج هاكس الحاضر الصناعى فى «الهموم والسلطة» (١٩٦٠) فى صورة دراما شعبية عاطفية عن تنفيذ خطة الإنتاج. ويصور هاكس إنقلاب عام ١٩٤٥ وقيام دولة إشتراكية ألمانية (ألمانيا الشرقية) فى «موريتز تاسو» (١٩٦٤)، يصوره كتحقيق لم يدم طويلا لحلم شاعرى فوضوى، إذ اعاد عملاء الحزب الحلم الى جادة الصواب. فتحقيق اليوتوبيا الماركسية يعنى — وفقا لاراء هاكس — شيئا رومانسيا أشبه بحلم ليلة صيف.

يواصل أيضا هلموت لانجه H. Lange استخدام العناصر الشعبية فى دراميات برخت، فيكتب «بونتيلا» جديدة فى مسرحيته «مارسكى» (١٦٩٣/١٩٦٢)، ويعرض فيها كيف قلب — حسب مفهومهم الطبقى — سكان قرية من القرى بطريقة طريفة من مكانة ووظيفة مالك الأرض. وفى «قضية الكلب» (١٩٦٤) يقدم أمثولة عن ستالين فى صيغة كوميديا مخيفه من طراز كوميديا المهرجين الشعبيين. على أن هذه الأماثيل تتسم بالصنعة والإفتعال، مثلها فى ذلك مثل مسرحيات هاينر ميلر H. Müller، المقتبسة من المسرحيات الإغريقية. وهنا أيضا تؤدى مسرحية برخت «انتيجونى» دور النموذج الموجه. على أن ميلر يسلب الشعر الإغريقى سلاسته بواسطة صياغته النحوية المفتعلة، ويرفع فكرة المقاومة ضد الآلهة الى قضية ومشكلة (بروميثيوس). فى «هرقل» (١٩٦٦/١٩٦٤) ينظف البطل اصطبل اوجيوس دون مساعدة الآلهة. وفى «فيلوقتيت» (١٩٦٦ — ١٩٦٨) يندد ميلر بهمجية وبربرية الحرب، ولا ينسى الإشارة الى تلك الأزمنة السحيقة، «حيث كان الإنسان عدو الإنسان اللدود».

من الكتاب الدراميين، مثل تنكريد دورست وفولفجانج هيلدز هايمر، من تابع لفترة معالجة دراما الأمثولة البرختية، ولكن دون الالتزام فى هذه المحاولات بسمات الشكل المفتوح عنده، كما نرى فى مسرحية فولفجانج هيلدز هايمر «عرش التنين» (١٩٥٦)، التى تناقش علاقة المثقف بالسلطة بطريقة مشابهة لفريش فى مسرحية «سور الصين». فالمثقف فى مسرحية هيلدز هايمر، الذى ينجح فى حل ألعاب الألغاز يتنازل عن تولى السلطة وينسحب الى دائرة الحياة الخاصة. أما دراما دورست «خطبة هجوكبيرة عند سور المدينة» (١٩٦١) فهى أمثولة مغلفة فى نمط صينى، تدعو دعوة متطرفة الى السلام وتتضمن شكوى وأنين امرأة على زوجها الذى «خول» الى ألة للقتال. وبالمثل تؤكد دراما «قاضى لندن» (١٩٦٤) — التى اقتبسها من مسرحية توماس ديكر «عطلة صانع الأحذية» — الوجهة الاجتماعية النقدية بمفهوم برخت، وتناقش الصراع بين طبقة النبلاء وبين البورجوازية. ولكن ارتباط كل من هيلدز هايمر ودورست ببرخت هو فى الواقع مسألة هامشية، فأعمالهما الأخرى لا تدخل فى نطاق التراث البرختى. على أننا نجد من بين الدراميين الألمان بعد الحرب مؤلفا واحدا، هو بيتر ڤايس، قد ارتبط بمسبقات برخت المسرحية وطورها الى مفهوم أصيل، له طابعه الخاص.
المكونة الدرامية الأساسية التى أدخلها برخت فى المسرحية الألمانية هى النظرة الفكرية النقدية التى تغلف الحدث المسرحى. هذه المكونة بالذات أهملها الدراميون اللاحقون على اختلاف مذاهبهم وتركوها جانبا، أما ڤايس فهو يطورها فى مسرحيته الكبيرة «مارا — صاد» الى مستويات متعددة ففى «اتهام واغتيال جون بول مارا، تعرضه فرقة ممثلى مصحة شارنتون للأمراض العقلية تحت اشراف المركيز دى صاد» تنقسم المسرحية الى مستويات متعددة من الاداء الصامت (البانتوميم) والتعليق، ومن الحركة المتجددة الدائبة والجدل العقلى النقدى.

الإطار الخارجى للمسرحية تصوره دار مصحة الأمراض العقلية فى شارنتون ومديرها كولمير، الذى يمثل البورجوازية الصاعدة تحت حكم نابليون، ومساعدو كولمير. أوزبانيته. جلادو المجانين. — فى دار المصحة ألف المركيز دى صاد



من فاجعة «الكترا» لمؤلفه سوفوكلس، وضعها على الصحنة امانوئله لوتساتي في سيراقوس، ٢٨ مايس ١٩٧٠، Teatro Greco.



من مسرحية «التنين» لمؤلفه يوجني شوارتس، وضعها على الصحنة هارست ساجرت في برلين، ٤ مارس ١٩٦٥، في Kammerspiele.

مسرحية عن مصرع مارا، وهى الآن تقدم تحت إشرافه. على أن هذه المسرحية لا تسير حسب خط حدثى مسلسل، وإنما تصور أحوال الثورة، كما تخيلها مارا المحموم، قبيل مصرعه، وهو جالس فى حوض الاستحمام (ينزف دما من القروح التى تغطى جسمه). هذه الصور المحمومة، التى يطلقها خيال مارا، تقطعها زيارات شارلوت كوردى، التى تظهر ثلاث مرات أمام الباب، وأخيرا، فى نهاية المسرحية، تجهز عليه (بضربة واحدة). فالثورة تصل الى ذروتها مع نهاية مارا، التى تبدأ فى الواقع ببداية المسرحية، وتعطل أو تؤجل مرة بعد أخرى، وبها تنتهى المسرحية.(١٧) بمعنى آخر أن الدراما بأكملها تدور فى حاضر مستمر فى «مجرى وعى» مارا، الذى يستعيد ذكرياته وخطبه — مجسمة فى مواقف ومناظر مرئية — ويسترجع حلم المستقبل الضائع. ومارا فى استعادته للماضى، أى فى خياله، يسيطر بحرية على زمان ومكان الاحداث، مثله فى ذلك مثل صاحب المسرحية دى صاد، الذى يظل ماثلا على المسرح كمؤلف ومخرج. وكل ذلك يتخلله ويغلفه الجدل الوهمى المستمر بين دى صاد ومارا، ذلك الجدل الذى يعمقه ويدلل عليه الحدث المسرحى. ولا يقتصر نقاش الثورة على هذين القطبين، وإنما يمتد، فنرى كولمير، مدير المصحة، يعلق على الثورة، وكذلك مقدم المسرحية، الذى يعيد فى خبث تفسير أراء المركيز دى صاد بطريقة شعبية، ثم روكسى، الثورى المتعصب، واخيرا مغنو البروليتاريا فى اغانيهم. ولا تقف المسرحية عند هذه الوسائل الفكرية التأملية، التى تقطع سياق الوهم المسرحى. فالشخصيات ذاتها تعانى من الفصام والانقسام: فالأدوار يشخصها مجانون، يعانون من أمراض بعينها. فإلى جانب تغريب الحدث المسرح اجمالا، كمسرح داخل مسرح، يأتى تغريب الأدوار من خلال انفصامها الى مرضى والى ممثلى أدوار. هذا بالإضافة الى استخدام المؤلف لتكنيك المونتاج على المستوى اللغوى: فنراه يستخدم أزواج الشعر المقفاة كوسيلة للنقد اللاذع، ويدير النقاش فى أبيات من الشعر المرسل، بجانب نداءات وخطب مارا الحماسية وبجانب الأغانى الفردية والكورالية. فالحدث المسرحى فى مستوياته المتعددة، يخضع أيضا لوجهات نظر متعددة. ومن ناحية الشكل يجمع بين جميع وسائل الاداء المسرحى الممكنة، من غناء ورقص وبانتوميم وجدل.

١٧) المسرحية تصور اليوم الاخير من حياة مارا وهو ٢٣ يوليه ١٧٩٣.

بينما نرى وسائل الاداء المسرحى عند برخت مقننة، مبسطة، لا تتداخل، وانما منفصله بعضها عن بعض، نراها فى دراما ڤايس «مارا — صاد» ممتزجة متشابكة، فاذا ما تجاوزنا مستوى المخاطبة العقلية من خلال جدل مارا ودى صاد، فالانطباع العام الذى تتركه الحركة الدائبة ووسائل الاداء المسرحى واللغوى المتعددة، هو أننا ازاء طيف خيال مجنون، يبرر بدوره كخيال دى صاد وكحلم مارا.

فى «مارا — صاد» ينتقل بيتر ڤايس بمادته المسرحية من البداية الى مستوى التصوير التخيلى الفانتازى. ويبدو هذا، من أول وهلة، من اختيار المؤلف تقديم موضوعه «كمسرح داخل مسرح». أما فى عرضه لقضية أوشفيتز Auschwitz فى مسرحية «التحرى» (التحقيق) Die Ermittlung(١٩٦٥/٦٤)، أوكما يسميها فى العنوان السفلى «غنائية كوراليه Oratorium فى احد عشر نشيدا»(١٨)، نراه يقع فى مأزق محير بين العرض الواقعى التسجيلى وبين الشكل الانشادى الكورالى المصطنع. فى هذه المسرحية نشاهد أيضا مستويين للحدث المسرحى، الأول تمثله جلسات المحكمة، والثانى يتمثل فى تصوير معسكر الاعتقال المسمى أوشفيتز بأقسامه المختلفة، كما يبدو من أقوال الشهود ومن ذكرياتهم. «فالحاضر المستمر» الذى يتمثل فى إجراءات المحاكمة يغلف بدوره الحدث الماضى بمراحله المختلفة. فى هذه المسرحية يلجأ بيتر ڤايس الى العرض الدرامى فحسب، ويمتنع عن التعليق وعن التحليل العقلى النقدى. فالمسرحية تضم فى المقام الأول تقارير عدة عن بناء وتطوير «الجهاز القائم بأعمال القتل» فى المعسكر، وعن العلاقة بين الضحايا والجزارين، كما تبدو عن قرب من نظرة الشهود، بالإضافة الى السرد الرتيب لفظائع هذا المعسكر، مغلفة بلغة بيتر ڤايس الرائعة.

أما مسرحيته التالية «أنشودة البعبع اللوزتانى» (١٩٦٦) فتمثل رجعة الى مسرح برخت التعليمى الكورالى، وفى نفس الوقت قفزة الى مسرح الشارع الذى مارسته الثورة الطلابية. فعلى خشبة المسرح تقوم جماعات أو مجموعات بالأداء، ومن وسطها يبرز القادة أو الأبطال. فنحن ازاء انسامبل متحرك، يقوم الممثلون فيه بتجسيم أكثر من دور واحد، ويمكن استبدال الشخوص بغيرها، فهى ليست

١٨) يطلق تعبير Oratorium اصلا على قطعة موسيقية من عدة اجزاء، يتبادل فيها الكورس مع الاصوات الفردية والثنائية الغناء، وتدور حول موضوع دينى أو دنيوى. ويمثل هندل بموضوعاته الدينية وهايدن بموضوعات الدنيوية قمة تطور هذا النوع الموسيقى، وقد مارسه أخيرا كارل أورف واسترافينسكي (المترجم).

إلا ابواقا للتعبير عن أراء بعينها من أراء المجموعة. ووظيفة الكورس هو التعليق على الأحداث، التى لا تنتظم — كما هو الحال فى «مارا — صاد» — فى شكل متسلسل مطرد، وإنما تصور أوضاعا وعلاقات قائمة، تصور الاضطهاد الاستعمارى (فى انجولا)، الذى توضحه جميع وسائل الأداء المسرحى من مختلف الزوايا: بواسطة الاداء الصامت والتعليق، وبواسطة التقرير السردى والتلخيص الكورالى والوثائق المصورة. فالمسرحية ككل مصاغة عن عمد «كمسرح داخل مسرح»، وكمسرحية للهواة، ويتطلع المؤلف الى مسرحتها بواسطة ممثلين غير حرفيين لتصير مسرحا للاستثارة الثورية. فبينما كان الشكل المعقد فى «مارا — صاد» يخدم عرض احداث الثورة من مستويات ورؤيا متعددة، نرى هذا الشكل فى «البعبع اللوزتانى»[١٩] يخضع كلية لتفسير سياسى واضح تماما. ورغم أن المسرحية تعرض لاوضاع وعلاقات فى المستعمرات البرتغالية، وتؤيد ما تعرضه بالوثائق، فأنها تتجه من حيث الصياغة والتشكيل المسرحى الى الفنتازيا.

يختلف الأمر فى «ڤيت نام» (١٩٦٨/٦٦)، فهذه الدراما تقدم، بأسلوب المحطات المتتابعة المقتضب وبواسطة التلخيص الكورالى، درسا مشروحا عن تاريخ فيتنام حتى الآن. فڤايس يقتفى هنا بوضوح أثر برخت فى مسرحياته التعليمية فى العشرينيات. وتاريخ فيتنام فى رءويته هو بوضوح تاريخ الصراع الطبقى المتعاقب، وهو ما تبينه وتشرحه المناظر، ويستخدم المؤلف هنا ايضا الانسابل المتحرك، الذى يتحول الممثل فيه الى شخص وظيفته التدليل والبيان.

منذ مسرحية «التحرى» ويبدو ميل بيتر ڤايس الى العرض التسجيلى واضحا، إلا ان هذا الميل كان يصطدم دائما بالأساليب المسرحية الطقوسية والمركبة التى يستخدمها. وأخيرا فقط فى «تروتسكى فى المنفى» (١٩٦٨) نجده يختار التصوير الواقعى بوضوح تام. على أن هذا الاختيار كانت تبعته، أن الدراما كادت تصبح مجرد دورة دراسية مسرحية عن الثورة الروسية. فڤايس لا يحتفظ هنا من ناحية الشكل إلا بعنصر واحد من عناصر مسرحيته «مارا — صاد»، ويتمثل فى عرض القصة المسرحية «كسلسله من ذكريات» ليوتروتسكى، الذى يظل طوال المناظر جالسا على مكتبه.

الواقعية الاجتماعية النقدية والمسرح التسجيلى السياسى:

مارس المسرح الألمانى بعد الحرب — ومازال — ألوانا عديدة من المسرحية الواقعية. وقد حاول المؤلفون المسرحيون تجديد هذا الشكل الذى تصدعت أركانه الاصولية، كما نتبين جليا من أعمال ستّرندبرج.

واصل الكاتبان المسرحيان هربرت ازمودى H. Asmodi وهانز جنتر ميشلسن H. G. Michelsen، كل بطريقته الخاصة، حمل التراث الذى خلفه نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى. فازمودى يحى اتجاه الحبكة الجيدة الصنع pièce bien faite فى صورة الكولبرتاج[٢٠] المتعمد، لكى يسخر من الرجعة البرجوازية المزيفة فى المانيا الاتحادية، وليظهر فى نفس الوقت، أن المضامين الاجتماعية التى سادت فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى، قد تقلصت الى الشكل «الكولبرتاجى» تحت أيدى المقلدين المعاصرين للبيئة البرجوازية والاقطاعية. وازمودى — وهو من مواطنى ميونخ — قد مر بمدرسة الكاتب الدرامى ڤيديكيند Wedekind، الذى حول مسرحية الحبكة الجيدة الى كولبرتاج متعمد (كما فى مسرحيته «موسيقى»).

يتخذ ڤيديكيند المادة المسرحية من البيئة التى تقلد البورجوازية الكبيرة، ومن جو البوهيميه الذى يعيش فيه الفنانون، ومن عالم العاهرات والمشبوهين والنصابين، أما ازمودى فيجد مراده فى الاقطاعيين النمساويين الذين عفا عليهم الدهر وأخذ منهم الفساد مأخذه (كما فى «بعد الأوان» ١٩٦٩) ويجده أيضا فى الأثرياء الجدد فى ألمانيا الاتحادية (كما فى «تبييض قشرة الملونيين» ١٩٦٣، و«مت وكن» ١٩٦٦/١٩٦٥)، الذين يرسمهم ازمودى دون انفعال ما كأشكال كاريكاتورية صاخبة. فالمؤلف يواجه شعور الراحة العائلية الجديد فى المانيا بجو الدسائس الذى لا يعرف العواطف، ويقارن بين الاحاديث النبيلة وبين السعى وراء النجاح بكل وسيلة، ويقابل الجنس بعالم البيع والشراء. فالمحتالون من الطبقات الراقية متمرسون بطرق المعاملة البرجوازية، يقرأون الأعمال الكلاسيكية، ويقطنون بين العاديات والتحف الرائعة، ويعيشون — ظاهريا — حياة عائلية هنية، إلا انها تسير فى الباطن دون هذه الهنية. وبذلك تتحول مسرحية البورجوازية الاجتماعية المتأخرة الى برسفلاج يسخر من هذا اللون الأدبى. وأحيانا، حتى يستجيب أيضا مع رغبات الجمهور، ينهى أزمودى مسرحياته نهاية سعيدة، ويسخر بها فى نفس الوقت من النهاية السعيدة، ويصوغها لذلك فى أبيات

---

١٩) لوزيتانيا Lusitania أقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية، ويشمل بالتقريب البقعة التى تحتلها الآن البرتغال. (المترجم)

٢٠) الكولبرتاج Kolportage هو اصلا نوع من الانتاج السردى السوقى الجماهيرى التافه، الذى يقوم على عنصرى الاثارة وافتعال التوتر (المترجم).

من الشعر المزدوج المقفى. فالأحوال والعلاقات البرجوازية المنظمة، التى يعرضها ازمودى، تقوم وتزدهر على أساس من الفساد الشامل. والداء الذى تشخصه مسرحياته يتلخص فى أن السلوك البورجوازى قد انحط نفسه الى ثوب بال هرئ والى صخب فارغ.

أما هانز جنتر ميشلسن H. G. Michelsen ، فهو يعالج سياسيا قضية إبسن عن سطوة الماضى واشباح الماضى، التى تخنق الحياة فى الحاضر. فنرى شخوصه من بين من عاشوا تجربة الحرب العالمية الأخيرة ونجوا بحياتهم منها، تحاول أن تراجع ماضيها، الشخصى والسياسى، وأن تستوضح ما مربها، وأن تسوى حياتها وتفكيرها من جديد، غير أنها تتعثر بأشباح الماضى العائدة. فى «اشتينتز» Stienz (١٩٦٣) يقطن بطل المسرحية بين اطلال وخرائب ذات دلالة رمزية، ونرى ذلك الضابط السابق يمسك القلم لينقل ذكرياته الى الورق، غير أنه يتعثر ويفشل ويكاد يختنق، إذ يعود اليه شبح الماضى مجسما فى صورة الجندى، الذى كان يعمل مراسلا له أثناء الحرب. وفى مسرحية «لبشيس» (١٩٦٤) يعود الماضى منتقما فى صورة رجل عجوز، وفى «هيلم» (١٩٦٥) فى صورة قعيد كسيح. فالماضى يعطل الحاضر ويصيبه بالشلل، وبقايا الماضى واطلاله تنتصر على الأحياء على أن ميشلس أنتقل سريعا من الموضوعات السيا سية الى الموضوعات الخاصة (كما نرى فى دراما «السيده ل.» ١٩٦٧)، وصارت ذكريات الماضى عامة، هى التى تحاصر الحاضر وتطويه تحت جناحها. والشخوص، التى يصورها ميشلس، لا تعرف لها مهربا من حلقة الماضى المغلقة. فهو من ناحية الشكل الفنى يميل بواقعيته المثقلة بالرموز الى صيغة الدوران فى دائرة، تكرر نفسها دون جديد، إما حواره فيتسم بالسنتمتالية (أو العاطفية) الكئيبة.

أما مارتن اشبر M. Sperr ، فهو يوجه عدسته الى العوائد والعلاقات الاجتماعية فى مقاطعة باڤاريا، ويقيس العام على الاقليمى والمحلى. ففى مسرحية «مناظر قنص من باڤاريا» (١٩٦٦) يصور فى واقعية مقربة، كيف تشكلت فى قرية من قرى باڤاريا، باسم مفهوم اخلاقى كاذب، مطاردة قنص حقيقية للقبض على شاب مصاب بالشذوذ الجنسى. هذه المسرحية تمثل أيضا تجربة من تجارب الواقعية الاجتماعية النقدية، ولو أن النظرة النقدية هنا تستنفد غايتها فى تشخيص الأحوال المتأخرة السائدة فى قرى باڤاريا فحسب. أما «قصص لاند سهوتر» (١٩٦٦) فتصور فى مناظر قصيرة مركزة، صراع التنافس بين أثنين من مقاولى البناء، ذلك الصراع الذى يخضع لقوانينه جميع الأفعال والأشياء، ويستوى فى ذلك السلوك السياسى والعائلى والجنسى. فهذه المسرحية تنهج منهج برخت فى «خوف وبؤس الرايخ الثالث»، إذ تبين – كما فعل برخت – أثر السياسة العليا على عقلية أولئك الذين تتحكم هذه السياسة فى مصائرهم.

كذلك الأمر عند فولفجانج باور W. Bauer، المؤلف المسرحى النمساوى الشاب، فهو يستخدم الشكل التقليدى للمسرحية الواقعية السيكولوجية، إلا أنه يستخدمه لتصوير المحيط الاجتماعى الجديد، الذى يعيش فيه النشئ فى حضن المدنية واحتوائها. وهذا بدوره يؤدى الى خلق نوع من التناقض بين التصوير الواقعى وبين تلك الوقائع المثيرة التى تدور على خشبة المسرح.

فى مسرحيات إبسن كان العرف والتقليد يطبق على الإنسان البورجوازى فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى، أما هنا فى مسرحيات باور فيحل ضغط وإلزام المجموعة، التى ينتمى اليها الناشئ، محل العرف والتقليد، فالمجموعة تتحول الى عرف جديد، الى إلزام عصابى، يتمثل فى ارتباط أفراد المجموعة إرتباطا مرضيا. فالنشئ، أحفاد بورجوازيى مطلع القرن، يجلسون فى غرفهم لا يمارسون شيئا، وإنما يشغلون أنفسهم باضطراباتهم النفسية. أما العمل فيتركونه للكبار، فهم يعيشون حياة طفيلية، يزينونها ببعض مخلفات وبقايا الموضة والمدنية. فهم يهيمون ضياعا فى حالة من الشلل التام، لا تسمح بأكثر من الانفجار فى سلوك عدوانى متبادل، أو فى نوع من الصخب الجماعى المسرحى Happening ، فهم «يلعبون بالحياة»، يرتبون مثلا موقفا أو يعقدون اتفاقا بينهم يستهدف القضاء على شخص ما («التغيير» ١٩٦٩). فالحفلات الليلية تشكل الخلفية المسرحية لهذه الأحداث المتجددة المسرحة Happenings، التى قد تنتهى نهاية مأساوية، فقد تنتهى بجريمة قتل (كما فى «الاصيل السحرى» magic afternoon ١٩٦٨) أو بانتحار (كما فى «التغيير» change)، فحركة الأحداث فى مسرحيات باور تتميز بالوقائع المتعاقبة المتجددة، التى تبز بعضها البعض. وتكرار هذه الوقائع المتصاعد السرعة هو علامة على عسفها وفراغها. فمسرحيات باور التى تصور المحيط الاجتماعى تصويرا واقعيا، تترك انطباعا سرياليا من خلال «الأحداث الغريبة» التى تحدث فى إطارها، فالصدمة التى يحققها المسرح السريالى بواسطة الأساليب والوسائل الخاصة، قد انتقلت هنا الى الأحداث ذاتها، وحتى لهجة الحوار النمساوية تترك أثرا سرياليا،

إذ أنها رغم تطعيمها باللهجات الخاصة وبالكثير من التعبيرات الانجليزية، تذكر بالصيغ العاطفية، التى تحدث بها ارستقراطيو ڤيينا فى أعمال هوفمنستال والبورجوازيون الكبار فى أعمال شنيتزلر، كما تذكر فى نفس الوقت بلغة العامة والبسطاء. وكما هو الحال فى المسرحية الواقعية السيكولوجية، ففوفلجانج باور يتجنب التحليل الاتجاهى أو الاجتماعى النقدى، أيا كانت صبغته، فهو لا يوجه إتهام ما، وإنما يسجل ويعرض.

لاقت الواقعية نوعا من الأحياء والتجديد فى صورة خاصة، من خلال المسرح السياسى التسجيلى، الذى عاد لفترة بنجاح واقبال منقطع النظير على الكاتبين المسرحيين هاينار كيبهارت H. Kipphardt ورولف هوخهوت R. Hochhuth : فالأول أعد قضية عالم الذرة أوبنهايمر للمسرح تحت عنوان «مسألة روبرت أوبنهايمر» (١٩٦٤)، والثانى وضع بمسرحيته «النائب» (١٩٦٣) البابا بيوس الثانى عشر موضع الاتهام السياسى وعرّض بموقفه ازاء المسألة اليهودية.

شارك كيبهارت أولا فى «كلب الجنرال» بنصيبه فى تحليل وشرح الماضى النازى وفى رفعه الى مستوى الوعى، أما فى «مسألة اوبنهايمر» فهو يستخدم مادة القضية التى عقدت لهذا العالم الفيزيائى ويمسرحها بأسلوب مباشر لا تعقيد فيه. فالأسلوب الدرامى كان من البساطة بحيث أن المخرج جان فيلار إستطاع أن يعد من نفس المادة مسرحية مشابهة ناجحة.

أعتبر كيبهارت نفسه مؤرخا، يستخدم بروتوكولات التحقيق والوثائق التى ى متناوله. ونسمعه يقول: «على المؤلف أن يعطى صورة مصغرة للقضية، لا تمسخ الحقيقة».(٢١) ولكن المشكلة تكمن فى أن «الحقيقة» داخل العمل المسرحى هى دائما حقيقة مرتبة ومصاغة، ولا يمكن أن تكون أكثر من حقيقة تسجيلية، وهوما غاب عن ذهن المؤلف. لذا كادت تتحول المسرحية التسجيلية هنا الى قصة جنائية أو بوليسية مثيرة، رغم أنها تعالج مسائل سياسية واجتماعية شديدة الحساسية.

أما جهود رولف هوخهوت، فهى تتطلع الى إحياء المسرحية التاريخية بمفهوم الشاعر فردريش شيلر. فى «النائب» يقدم البابا بيوس الثانى عشر الى محكمة المسرح كما لوكان بطلا من أبطال التاريخ بمعنى شيلر. غير أننا نرى المؤلف فى تعليقاته الطويلة على المسرحية يتأمل الكثير من الجوانب الموضوعية للسياسة، التى تنقض فى الواقع الشكل الذى اختاره لمسرحيته: فهو يناقش دور الإدارة التنفيذية بصورتها المجهولة المجردة وتكوينها المركب، ويشير الى المسافة أو الهوة التى تفرضها الأجهزة المختلفة والتى تفصل بين القرارات السياسية وبين نتائج هذه القرارات. فالأفكار، التى راودت فريدريش دورنمات بصدد التراجيديا التاريخية، يسجلها هوخهوت فحسب فى ملاحظاته عن المسرحية، دون أن تجد صداها فى الصياغة المسرحية. «من العسير للغاية»(٢٢) — هكذا كتب دورنمات — «أن نضغط العالم الحالى فى صيغة الدراما التاريخية، كما تصورها شلر (...)، لم يعد من الممكن أن نصنع من هتلر وستالين شخصيات مأساوية مثل ڤالنشتاين Wallenstein(٢٣) (...) فقد كانت سلطة ڤالنشتاين سلطة مرئية ملموسة، أما السلطة فى عالمنا الحاضر فلا نرى منها إلا النزر اليسير؛ كجبل من الثلج يغوص الجزء الأعظم منه فى مجاهيل التاريخ والتجريد.» على أننا نرى أبطال التاريخ يعودون من جديد فى مسرحية هوخهوت، فنراهم يتحدثون فى أبيات من الشعر المرسل والشعر الموزون (Jambus)، وبالتالى نرى احداثا تدور فى صياغة رفيعة كلاسيكية، رغم أنها تفتقر تماما الى كل مقومات السمو الكلاسيكى. فهوخهوت ينكر دراماتورجيا التبعات السياسية المترتبة على قيام مجتمع الجماهير الحديث، وينكر التضليل الواقع تحته الفرد، والحدود الضيقة للاختيار والفعل حتى على المستويات القيادية العليا فى المجتمع، وينكر تحطيم الدعاية للفكر المعارض وللشجاعة الأدبية، وينكر الإنفصام بين السلوك الخاص والسلوك العلنى. فعنده الإنسان، كما يقول مخرج مسرحيته ارفين بيسكاتور، «حر فى اختيار انسانيته، حر فى اتفاقه على ضرورة السلوك أو الفعل الاخلاقى الذى يليق بالإنسان»(٢٤).

كنتيجة لهذه النظرة تحتوى أعمال هوخهوت خيرين وأشرارا، وتضم أحاديثا كلاسيكية عن الأخلاق وعن السلطة، مثل تلك التى تجرى بين البابا والأب ريكاردو فونتانا فى مسرحية «النائب»، وبين تشرشل واسقف شيشستر فى مسرحية «الجنود» (١٩٦٧). على أن الأمر

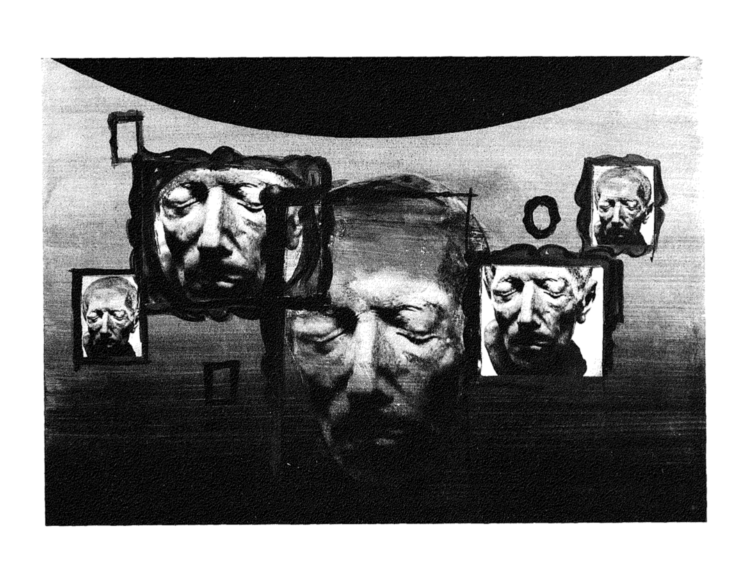
---

٢١) Vorwort zu ,,In der Sache J. Robert Oppenheimer", Frankfurt 1964

٢٢) Dürrenmatt, Dramaturgie der Panne, a. a. O. S. 119.

٢٣) الاشارة هنا الى ثلاثية الشاعر الألمانى فريدريش شلر عن الدوق ڤالنشتاين Wallenstein (١٥٨٣ – ١٦٣٤)، القائد العسكرى فى «حرب الثلاثين عاما». بهذه التراجيديا الالمانية الكبرى يدخل شلر فى مضمار التبارى مع شكسبير وسوفوكليس (المترجم).

٢٤) Rolf Hochhuth, Der Stellvertreter, Reinbek bei Hamburg 1963. S. 7. Vorwort Erwin Piscators.



من مسرحية «مسكين ملك فريتس العجوز» لرومولوس لنيى، وضعه على الصحنة زبينك كولاز، ڤينا، ٢٥ تشرين الثانى ١٩٦٩ في Burgtheater.

يختلف فى تعليقات هوخهوت على مسرحياته، فأنه يعقب
هنا على نظام تقسيم العمل فى أجهزة القتل، وعلى إندثار
الشخصية الانسانية التى تعمل بحريتها، وعلى إنمحاء
الشخصية الذاتية فى «عصر المحايد» (بمعنى لا مذكر
ولا مؤنث) وعلى ما يتسم به الجهاز التكنولوجى البيروقراطى
من ضبابية وتجريد، وعلى التشابه الشديد بين الضحايا
والجزارين، بحيث يمكن ابدال أحدهما بالآخر، وعلى
«لا معقولية الانطباع»(٢٥) الذى يخلفه معسكر الاعتقال
وعالمه. ولكن من الناحية «الجمالية الابداعية» لم يدخل
هوخهوت هذه الأفكار فى إعتباره. وإنما عمل فحسب
على التخفيف من واقعية التصوير الخارجى عن طريق
الاعلاء التقليدى للوقائع: بواسطة النظم بل وأيضا
بواسطة الشعر الغنائى، الذى تنطلق بها ألسنة الضحايا
فى مواجهة غرف الاعدام بالغاز.

فى مسرحية «الجنود» يعالج هوخهوت أيضا موضوعا أخلاقيا
معاصرا، وهو قصور اتفاقية جنيف، ولا أخلاقية عمليات
القتل الجماعى بوسائل التكنولوجيا الحديثة، وهو يقصد هنا
أوامر القصف الجوى المساحى التى أصدرها تشرشل أثناء
الحرب. فى هذه الدراما أيضا يلقى هوخهوت نظرة خلف
الكواليس، حيث تصنع السياسة العليا. «إن الممثل الفعلى
فوق خشبة المسرح هو المائدة الخضراء»(٢٦) ولكن السؤال
الذى لابد أن نطرحه: ما هى ابعاد الرءويا التى يمكن
أن تعطينا إياها المائدة الخضراء؛ ونرى المسرحية التسجيلية
هنا تضطر، حتى لا تناقش مفهومها ومسبقاتها، الى
افتعال مواقف بعيدة غاية البعد عن الاحتمال ولا أساس
لها من الواقع، فنرى مثلا تشرشل يناقش أسقف
شيشستر عن البعد الأخلاقى للقصف الجوى المساحى،
ونرى طيارا يسقط بطائرته أثناء قصف مدينة درسدن
بالمانيا ليشاهد بنفسه ما فعلت يداه. ولنا أن نشك أيضا
فى أن تشرشل، وهو راقد على الفراش وفى فمه السيجار،
قد قام بهذه التمثيلية الرديئة على الأشخاص المحيطين به،
التى نشاهدها فى دراما هوخهوت.

من خلال الأسلوب الواقعى المقرب توحى المسرحية الى
المشاهد أن الكاتب على دراية تامة بما جرى خلف
الكواليس. ولكن هذه الواقعية أيضا هى تكوين معد
ومرتب. وبل نرى مسرحية شلر التاريخية وقد صارت هنا
رواية مثيرة لا أكثر، تهبط بوقائع الحرب الأخيرة الرهيبة
الى مؤثرات مسرحية، ولا تجد سذاجة المؤلف بأسا
من استغلالها للإثارة العاطفية.

من جديد يبرز السؤال الذى سبق وطرحه برخت من قبل،
عن مدى قدرة الوصف الواقعى على تصوير الواقع السياسى
الاجتماعى «لقد انزلق الواقع الفعلى الى المستوى الوظيفى.
وأصبحت العلاقات الانسانية فى صورتها الشيئية الحالية
محصورة فى ذلك النطاق الوظيفى (...) فلا بد إذا أن
«نبنى تركيبا ما»، أن نخلق شيئا فنيا لكى نصل الى
الواقع. ولذا كان الفن الحقيقى يمثل ضروره.»(٢٧)
فى تعليقه على دراما «الجنود» يناقش هوخهوت أيضا غاية
المسرح التسجيلى وحدود تطلعاته، فهو يريد التأكيد بأننا
فى «الجنود» «نجلس فى المسرح»(٢٨)، ويذهب الى الادعاء
أن هذه الشريحة من التاريخ التى يحاول عرضها هى
«مسرح عبثى»، ونراه فى نفس الوقت يهاجم «مسرح
العبث»(٢٩) ويصفه بأنه مسرح دون مادة مسرحية. ولكن
الذى يغيب عن فكره تماما، أن الموضوعات الجديدة
تتطلب لعرضها أيضا أشكالا جديدة.

فى الجزء التاسع عشر من مؤلفه عن الدراما Hambur-
gische Dramaturgie يعطى ليسنج المؤلف الدرامى حرية
التصرف فى المادة التاريخية: «فهو (أى الكاتب) لا يحتاج
الى القصة التاريخية لمجرد أنها وقعت بالفعل، وإنما لأنها
وقعت بطريقة ما، يصعب أن يبدع أفضل منها لكى
يحقق هدفه الحالى.» ولكن فى أعمال كيبهارت وهوخهوت
تغلب المادة على الصياغة، وتحيا المسرحية، مثلها مثل
الكولبرتاج، من الضجة التى تثيرها الأحداث التاريخية
وليس من خلال معالجة هذه الأحداث.

فى تناقض المسرح التسجيلى وقع أيضا جنتر جراس
G. Grass «بمأساته الألمانية»: «البروليتريا تجرب الثورة»
(١٩٦٦). فى هذه المسرحية يستعين جراس بالكثير من
تفاصيل حياة برخت ونشاطه المسرحى، محاولا أن يصور،
كيف اتخذ كاتب اشتراكى من ثورة عمالية مادة لصياغته
الفنية فحسب، رغم أن هذه الثورة تدخل فى مفهومه
السياسى، وقد كان الأحرى به أن ينضم اليها. فبينما
يجرب مدير المسرح، الذى يحمل الكثير من ملامح
برخت، مع فرقته الانتفاضة الشعبية فى مسرحية شكسبير
«كوريولانوس»، يفاجئ بانتفاضة ١٧ يونيو ١٩٥٣ العمالية

---

٢٥) Hochhuth, Stellvertreter, a. a. O. S. 179

٢٦) Rolf Hochhuth, Soldaten. Reinbek bei Hamburg 1967. S. 132

٢٧) Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Frankfurt a. M. 17 Bd. S. 162ff.

٢٨) Hochhuth, Soldaten, a. a. O. S. 97

٢٩) Hochhuth, Soldaten, a. a. O. S. 100

تقتحم عليه المسرح. فجراس يرمى برخت فى هذه المسرحية ضمنيا بأنه قد سلك فى موقف سياسى سلوكا جماليا، بينما يرمى النقد جراس بأنه لم يصور سلوك برخت وحقيقة انتفاضة ١٧ يونيو العمالية تصويرا صحيحا. ولكن جراس يدفع عن نفسه هذا النقد ويدعى أنه لم يقصد اطلاقا الى تصوير برخت، وإنما اتخذه مثلا فحسب، مثلا يتعذر العثور على أفضل منه. على أن الحرية فى معالجة التفاصيل التاريخية لا وجه لها إزاء حقائق، مازال شهودها العيان يعيشون بيننا، خصوصا وأن جراس يوحى من خلال تناوله الواقعى الجزئى للمناظر، أنه يصور بالضبط ما وقع لبرخت وفرقته. وقد كان الأحرى بجراس – فى أفضل الاحوال – أن يكتب أمثولة عن هذا الموضوع.

بتوفيق أكبر تناول تنكرد دورست T. Dorst فى مسرحية «تولر» (١٩٦٨) موضوعا مشابها، دون أن يدعى عن طريق الأسلوب الواقعى أنه يعرض وقائع سياسية عرضا دقيقا. يعالج دورست موضوعا معاصرا للغاية، هو أن كاتبا – ارنست تولر – قد استوعب ثورة قامت كما لو كانت مسرحية تعبيرية. فدورست يرجع الى عرض تولر لجمهورية المجالس التى شكلت فى باڤاريا، دون أن ينظر اليها كوثائق: «ما تصوره هذه العروض قد رتب واعد دراميا. وتحولت الأحداث الثورية الى مناظر مسرحية. فتولر يخرج نفسه للمسرح، ويرى نفسه فى ضوء مسرح تعبيرى انسانى عام كبطل وكإنسان يتعذب.»(٣٠) فدورست لم يرد كتابه مسرحية سياسية تسجيلية، وعلى الرغم فقد أخرجت مسرحيته عام ١٩٦٨/١٩٦٩ – فى جميع الاحوال – على طراز مسرح بيسكاتور كمسرحية سياسية تسجيلية. هذا مع أن المؤلف يقول بوضوح كاف، أنه لم يكتب مسرحية تسجيلية، وإنما أدخل الوثائق «كنتف من الحقيقة» على الأكثر. كانت هذه الدراما إذا عن أديب اختلطت عليه السياسة بالمسرح، وكان تدفق المناظر التعبيرى واستخدام مسرح الحدث الفورى Simultanbühne، كما مارسه بروكنر، هو فى نفس الوقت نوعا من المحاكاة الساخرة لخيال تولر.

عاد المسرح التسجيلى الى الأضواء من خلال إحياء النظريات الاشتراكية وتشجيعها أثناء الثورة الطلابية فى المانيا وفرنسا عام ١٩٦٨. فمن ناحية حاول البعض إحياء «مسرح العمال» (ماكس فون جرين: «الأحكام العرفية أو مسرح الشارع يعود»)، وحفز العمال على عرض مشاكلهم بأنفسهم،(٣١) وفى نفس الوقت رجع البعض الى مسرح الشارع لثورة أكتوبر الروسية، أى الى اسكتشات عروض الهواة الدرامية المسلسلة المعروفة «بالجريدة الحية» The Living Newspaper، التى كانت ومازالت تستهدف التوعية بالقضايا السياسية الجارية فى صيغ مفهومة، أى أنها تستهدف الإستثارة السياسية: «مازال الشارع حتى الآن هو الجريدة الوحيدة التى لا تخضع لرقابة المعارضة، ثم أنه يتسع للمظاهرات واللقاءات الجماهيرية من كل نوع، ويتسع للمعلقات وجرائد الحائط وللكتابة على الجدران، وللمشاهد المترجلة والشرائط التسجيلية وللدعاية والاستثارة الثورية Agitprop»(٣٢)

يمزج مسرح الإستثارة السياسية فى اسلوبه كل وسائل الأداء المسرحى بهدف الدعاية للمشاكل الجارية ومناقشتها، فهو لا يؤكد غايته الفنية بقدر ما يؤكد هدفه السياسى. وبالرغم فقد حدث نوع من المزج بين الواقع والمسرح من خلال حركة الهيبننج Happening،(٣٣) التى بدأت فى بداية الستينيات من امريكا وانتقلت الى الفنانين التشكيلين فى أوروبا، إذ أعلن فنانو هذه الحركة أن الواقع المحيط بهم هو ذاته مسألة فنية. ففى خلال اضطرابات مايو عام ١٩٦٨ فى باريس تحول عدد غير قليل من الفنانين التشكيلين الى السياسة، ووجدوا فى المعارضة السياسية تبريرا لتصوراتهم الفنية، رغم أنهم سبق وقدموا أولا عروضا حية صاخبة Happenings دون أية صبغة سياسية. فجنبا الى جنب مع مسرح الشارع الطلابى السياسى نرى مثلا فنانا من فنانى البوب Pop كجان جاك ليبل J. J. Lebel لا يزاوج فقط بين مسرح الشارع ومسرح الإستثارة والا Happening، وإنما يخلط الثورة ذاتها بعروض الا Happening: «نسفت ثورة مايو الحاجز بين «الفن» ومظاهر الحضارة، كما رفعت جميع الحواجز الاجتماعية والسياسية. قد تحقق أخيرا حلم الطليعة القديم فى تحويل «الحياة» الى «فن»، الى تجربة جماعية خلاقة (...) كان لانتفاضه مايو طابع المسرح، إذ أنها كانت احتفالا

---

٣٠) Tankred Dorst: Arbeit an einem Stück. In: Spectaculum XI. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1968. S. 329.

٣١) فى هذا الاطار تدخل المسرحيات التى ظهرت فى دار النشر "Verlag der Autoren„ بفرانكفورت، ومنها مسرحيات هينريش هنكل H. Henkel وجرهارد كيلينج G. Kelling وجرليند رايزهاجن G. Reinshagen

٣٢) Peter Schütt: Kulturpolitische Aktionen und Aufgaben der demokratischen Opposition: In: Blätter für deutsche und internationale Politik. 8/1968, S. 10.

٣٣) Jürgen Becker / Wolf Vostell: Happenings, Reinbek bei Hamburg 1965

وعيدا ضخما، كانت انفجارا حسيا ملموسا، بعيدا عن قواعد السياسة المألوفة»(٣٤).

أما وأن الفن يثور على الفن بأجناسه وصوره المصاغة، ويكتفى بالإشارة الى الواقع ذاته، لكى يرفع هذا الفن، فانه يستطيع بالتالى أن يرفع كل حدث، مهما كانت صبغته، الى مسألة فنية بمجرد الإشارة. ولذا كان من الممكن أن يعيش هذا الفن ثورة مايو السياسية كما لو كانت Happening.

لكن بهذا لا يصير الفن واقعا ولا الواقع فنا، كما يذهب مبشرو مذهب الـ Happening، وإنما تصبح عملية الصياغة الفنية ذاتها غير ذى مغزى أو جدوى.

إذا نقبنا عن التجارب، التى تبتعد بوضوح عن الأمثولة المسرحية البرختية وعن الدراما الواقعية، فلن نجد فى المانيا غير محاولات فردية متفرقة. غير أن مفهوم الأمثولة المسرحية مفهوم واسع للغاية، فهو لا يقتصر عند برخت فى مراحله الأولى على الأمثولة ذات الدلالة السياسية الواضحة، كما أن يوجين يونسكو وصمويل بكيت قد ألفا أيضا أماثيل ملغزة مركبة، تعود أصولها فى الأدب الحديث على الأرجح الى أماثيل فرانز كافكا واسترندبرج والى احلام موريس ميترلينك الدرامية. فيونسكو وبيكت يؤكدان حق الكاتب فى اختيار لغته الشعرية الخاصة، التى لا تستنفذ غايتها فى التعبير المجازى الموازى لوقائع أو حقائق العالم الخارجى، وإنما تعبر بطريقة مخالفة. فاذا عدنا الى كافكا فى مقطوعته النثرية «عن المجاز» نجده يتأمل الانفصام الحادث بين اللغة الشعرية المجازية وبين الأحداث اليومية، ويلمح بذلك الى طبيعة امثولته الملغزة التى لا تعبر مجازيا عن علاقات يومية مفهومة، وإنما ذات معان عديدة أو تعبر على الأطلاق عن ضياع المعنى والمغزى لمجارى الاحداث الاجتماعية والمتعالية trans-zendental فالصور اللغوية لهذه الأماثيل تبدو سريالية أو كصور الاحلام — وبالفعل قد بررها سترندبرج فى البداية «كتمثيلية حلم».

فى هذا الإطار تدخل مسرحيات نيللى ساكس N. Sachs الشعرية التى عرفت أولا بعد الحرب، والتى يمكن اعتبارها «قصائد شعرية ذات أبعاد ثلاثة»، إذ تبدو الكنايات الشعرية فى قصائدها وقد اكتسبت بعدا مكانيا وقد بدأت تتحرك وقد صارت مناظر مسرحية. وهكذا تتكون الحركة الدرامية. على أن هذه الحركة لا تعبر عن حدث روائى بقدر ما تصور احوالا واوضاعا، تتضح وتظهر فى صور خيالية. ويتبع ذلك فى أعمال نيللى ساكس اندماج جميع الوسائل المسرحية وانصهارها، فنرى أمامنا مسرحا شموليا من الرقص والموسيقى والأداء الصامت والكلمة المنطوقة. فى هذه «المناظر الشعرية» تحاول نللى ساكس أن تمزج بين الكنايات الشعرية وبين الأسطورة، بهدف تفسير المصير اليهودى ورفعه — فى نفس الوقت — فى الكلمة. فالشخصيات الرئيسية فى مناظر نيللى ساكس الشعرية يجسمها حالمون وراقصون ومجذوبون، اناس من اصحاب الرؤيا، يجدون نجاتهم فى سحر الكلمة (كما فى «بريل يبصر فى الليل» ١٩٦١، و «ابراهيم» ١٩٤٤) فقد وسمهم الله، وما يتجولون فى الأرض إلا ظاهرا. ووفقا للطابع التخيلى الأساسى لهذه المسرحيات نرى المناظر المسرحية تنصهر مع ترتيب الشخوص واوضاعها فوق خشبة المسرح الى طيف خيال تعبيرى الصبغة. «يبدأ الدخان فى التصاعد ويتكثف الى شخوص شفافة. النجوم والقمر تشع ضوءا أسودا. جذور الشجر جثث متآكلة الاعضاء» أو: «ينفرج الافق كدائرة واسعة، ويبزغ قمر دامى كشمس مقفلة.» («ايلى» ١٩٤٣).

فى أعمال ساكس تفقد الشخوص ابعادها السيكولوجية، فلا نرى إلا راقصين واشباحا ودمى أو اشكالا من اعماق الزمن لها هيئة الكتل، وتكفى لوصفها تعبيرات مثل: «الرجل» و«القناص» و«المرأة».

بجانب الشخوص تطرق خشبة المسرح أصوات وأشياء، لا للشرح والتدليل كما هو معهود، وإنما لتعبر عن حياتها المجازية الخاصة.

ومع أن عالم الصور والمناظر فى أعمال ساكس يحمل ملامح تعبيرية واضحة، فالاستقلال النسبى الذى يتميز به التعبير المجازى — أى عدم كون المجاز معادلا لعالم الواقع والماديات — يعتبر وصله الصلة بين مؤلفاتها وبين «مسرح العبث» الفرنسى (ايسلين). أما فى المانيا فقد حاول لفترة كل من جنتر جراس G. Grass وفولفجانج هيلدزهايمر W Hildesheimer أن يؤلف بهذا اللون المسرحى، ولا يخلو من الدلالة أن كلا الكاتبين قد مارس أيضا فن الرسم. فى مسرحيته «تمثيليات، تخفت فيها الأضواء» (١٩٥٨) يستعين خاصة فولفجانج هيلدزهايمر — فى الجزئيات — بمجازات وافكار يونسكو. ورغم أن المؤلف يقدم — فى خطبة القاها بمدينة ايرلنجن عن «مسرح العبث» — أماثيله السريالية الصبغة كأماثيل عن «انعدام مغزى العالم»، فمن الممكن أن نثبت أن هذه الأماثيل

٣٤) Wolf Vostell: Aktionen. Reinbek bei Hamburg 1970 (Kapitel über Jean-Jacques Lebel).



آلفريد ياری، «أبوأوبو»، وضعها على الصحنة يورج تسمرمان، في بال، ٩ تشرين الاول ١٩٧٠، في Stadttheater.

تتكون من موثرات وأفكار، يسخر فيها المؤلف سخرية لازعة من العرف الاجتماعى ومن العرف السياسى فى ألمانيا الاتحادية، كما أنها لا تخلو من إضافات الموضة. ولا شك أن اكثر مسرحيات هيلدز هايمر تأثيرا فى الجمهور هى «التأخير» (١٩٦١)، ففى هذه المسرحية يدرس مشكلة اللغة وضياع مضمونها الحقيقى ومشكلة الشخصية الذاتية وضياع معالمها الواضحة، ويجد لموضوعه أمثولة عميقة الدلالة، ذات ملامح كفكاكية (أى تحمل سمات أعمال فرانز كفكا). أما أماثيل جراس السريالية فلا تتضمن معميات تحتاج الى جهد كبير فى الحل والتفسير، إذ تتضح أمامنا فى المقام الأول كمجموعة من الصور التخيلية الطريفة التى تنبع – فى الأغلب – من مفهوم فكرى محدد. ففى «العم، العم» (١٩٥٨) على سبيل المثال تنكشف لنا حقيقة المجرم العائد بولين فما هو إلا انسان مسالم بسيط، وفى «الطباخين الأشرار» (١٩٥٦) ما الطباخون، الذين يصخبون فوق خشبة المسرح، وينفخون فى الأبواق ويثيرون الاخيلة الطريفة إلا مجرمين عتاة.

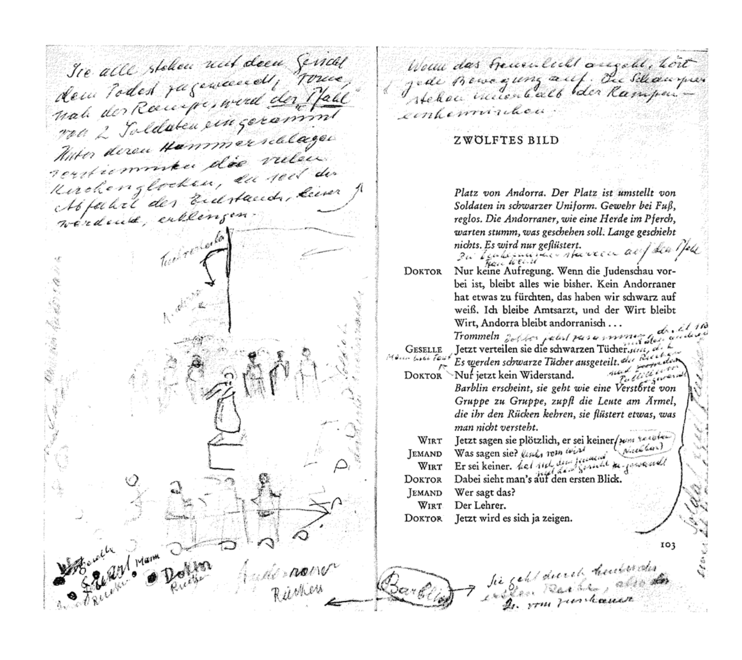
فنحو جراس الى المؤثرات والصور التجريدية يعوقه الاسهاب فى رسم التفاصيل الواقعية. وليس من باب الصدفة أن محاولات جنتر جراس الدرامية قد انتهت به الى مسرحيته الواقعية «قبل ذلك» (١٩٦٩)، التى تتضمن – دون تحوير أو تحريف كبير – تفاصيل بيوغرافية من حياته ومن تفكيره السياسى. فالعناصر الغريبة الطريفة والسريالية لا تشكل جوهر مسرحياته، فهى تعتمد على مجموعة من الصور التخيلية وتخضع لنوع من التداعى الآلى، وليست ذات دلالات متعددة مثله أمثوله كفكا أو يونسكو، واحيانا تفتقر تماما الى المعنى والى المفهوم المحدد.

نحا منحى «مسرح العبث» لفترة كل من تنكريد دورست وكونراد فونشه K. Wünsche وباول بورتنر P. Pörtner. فكتب دورست مسرحية «المنعطف» (١٩٦٠)، التى تقدم قصة أخوين طريفين يقيمان مقطنا منعزلا تحيط به حديقة غناء ويطل على شارع من شوارع المرور. على أن هذا العش الجميل ينكشف كمشروع عجيب. فالشقيقان يعيشان من الربح من حوادث المرور التى تحدث – بانتظام لا ينقطع – عند المنعطف الذى اقاما بالقرب منه ذلك المسكن – أى أننا ازاء تنظيم إجرامى تزينه الزهور.

أما كونراد فونشه K. Wünsche، الذى كتب فى البداية مسرحيات قصيرة شاعرية النزعة (مثل «عبر سور الحديقة» و«امام حائط المبكى» ١٩٦٢) فيحاول فى مسرحيته «الرجل، الذى لا يعتبر» (١٩٦٣) أن يصور إحدى الصالونات البورجوازية فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى باعتباره ذاته عالما مسرحيا خانقا، تكرر شخوصه الغريبة مسرحية سابقة، كما لو كانت تحكمها وتسيرها قوى مجهولة. ولا يشذ على ذلك غير باول، الابن. فهو الوحيد الذى يريد تجنب هذه التمثيلية، ويريد ألا يعتبر، على أنه فى النهاية يتجرع السم فى قدح من الشاى، وهكذا يجد نفسه أخيرا مجبرا على أن يموت الموتة التى قدرت له فى المسرحية القديمة.

ويرجع بول بورتنر الى الدراما التعبيرية – كما يمثلها جورج كايزر G. Kaiser فى «من الصباح حتى منتصف الليل» (١٩١٢) – لينظم أمثولته عن مجرى الحياة اليومية الشاذ لإنسان عادى وبالتالى عن قصة حياته الغريبة فى هذه الدراما («الانسان ماير أو عجلة الحظ»، ١٩٥٩) يتحول العالم المألوف الى شئ غير مألوف، يتحول الى جهاز سريالى خانق يحكمه التضليل الاجتماعى، ويدور الرجل الصغير فى فلكه غريبا عن ذاته وجوهره الانسانى. وأهم الدراميين الذين مارسوا الأمثولة ذات المنحى السريالى هو دون نزاع بيتر ڤايس فى أعماله المبكرة، التى عرفت أولا بعد النجاح الذى لاقته مسرحيته «مارا – صاد»، فقد ألف ڤايس فى بداية حياته الفنية هزليات سريالية. فمسرحيته «أمسية مع الضيوف» (١٩٦٢) تحدث (صدماتها) عن طريق التفاوت بين الرداء اللغوى الساذج فى الظاهر – ازواج الشعر المقفى وشعر الاطفال – وبين البديهية التى تتم بها الاحداث الغريبة: فربة العائلة تفتح بيتها للص الدخيل كاسبر روزنروت، وتقاسمه الفراش. والجار الذى يريد – كما يبدو – تحذير العائلة من ذلك اللص الدخيل، يقتل فى طريقه رب العائلة. وفى النهاية، بعد أن يقتل أيضا كاسبر الأم، نرى الأبناء يتخطون ببساطة جثث الوالدين ويخرجون الى الفضاء يرفعون عقيرتهم باغان اطفال رهيبة.

وتستخدم أولى مسرحيات ڤايس «التأمين» (١٩٥٢) أساليبا مشابهة، فتتسع فى هذه الهزلية السريالية آفاق الرعب لتطوى المجتمع البورجوازى الأوسط بأكمله، الذى يغب فى فوضى شاملة. فلا جدوى من بوليسة التأمين التى يسعى الى عقدها مدير البوليس ألفونس، إذ تبدو الغرابة على سلوك ضيوف الاحتفال الذى يدعو اليه فى المساء، وعلى أثر ذلك ينقلون – وفقا لنصيحة الدكتور كوبيل – الى مصحة خاصة، يتضح أنها مصحة للأمراض العقلية، يجلد فيها المرضى ويحتجزون فى اقفصة. فالمسرحية بأكملها



ZWÖLFTES BILD

Platz von Andorra. Der Platz ist umstellt von Soldaten in schwarzer Uniform. Gewehr bei Fuß, reglos. Die Andorraner, wie eine Herde im Pferch, warten stumm, was geschehen soll. Lange geschieht nichts. Es wird nur geflüstert.

DOKTOR Nur keine Aufregung. Wenn die Judenschau vorbei ist, bleibt alles wie bisher. Kein Andorraner hat etwas zu fürchten, das haben wir schwarz auf weiß. Ich bleibe Amtsarzt, und der Wirt bleibt Wirt, Andorra bleibt andorranisch ...

Trommeln

GESELLE Jetzt verteilen sie die schwarzen Tücher.

Es werden schwarze Tücher ausgeteilt.

DOKTOR Nur jetzt kein Widerstand.

Barblin erscheint, sie geht wie eine Verstörte von Gruppe zu Gruppe, zupft die Leute am Ärmel, die ihr den Rücken kehren, sie flüstert etwas, was man nicht versteht.

WIRT Jetzt sagen sie plötzlich, er sei keiner.

JEMAND Was sagen sie?

WIRT Er sei keiner.

DOKTOR Dabei sieht man's auf den ersten Blick.

JEMAND Wer sagt das?

WIRT Der Lehrer.

DOKTOR Jetzt wird es sich ja zeigen.

103

صحيفة من متن مسرحية «آندورا» لمؤلفه ماكس فريش، دون فيها ملاحظاته مدير التياترو وهو فريتس كورتنر. برلين، ٢٣ مارس ١٩٦٢ في تياترو .Schillertheater

تتكون من سلسلة متتابعة من الفضائح والصدمات الجنسية المثيرة للضحك، فنرى أمرأة تترك — دون انفعال — زوجها المعلق من قدميه المتشبث بحافة النافذة، يهوى الى الأعماق، ويغتصب رجل يدعى جروديك السيده هولدا، التى تمر بالصدفة، خلف كوم من الفحم، ويضاجع المجرم ليو زوجة رئيس البوليس فى صندوق القمامة، وبابتهاج عظيم يدفن اطفال رئيس البوليس الكلب بلوتو الذى خنقه المجرم ليو، وفى منزل الدكتور كوبيل نشاهد عشا جميلا وارفا ولكنه مضحك رهيب — وخلاصة القول أن الفوضى تعوث فى كل شئ، وتدفن تحت انقاضها قبل الجميع رئيس البوليس الذى يريد التأمين على نفسه. وأخيرا تعوث الفوضى والثورة أيضا فى الخارج: «الطوب يسقط من الأسطح، ولكن هذا ليس ذا بال، فما هذه إلا البداية. سترون بعينكم ما سيأتى بعد.» فالفوضى والظلم والعسف ما عادت تستطيع أن تخفى نفسها تحت ستار النظام البورجوازى، وهى تشق الآن طريقها الى الشارع، وما الثورة التى يقودها المجرم ليو إلا الاستمرار الطبيعى المنطقى للنظام البورجوازى، وليست نهاية هذا النظام. ويبدو أن المؤلف بيتر ڤايس يبتسم فى «التأمين» راضيا لهذه الثورة، بتلك السخرية الحانقة التى دفعت برخت من قبل فى مجموعته الشعرية التى تحمل عنوان «رسالة دينية للعائلة» Hauspostille، أن يقود مستخفا الجيش البولشفيكى الى داخل «فردوس البورجوازية»، ويدع الفوضى تلتهم الهرج والفوضى، فما يستحق الاندثار جدير بتسليمه الى قوى الاندثار.

بطريقة مبتكرة مميزة يطور بيتر هاندكه P. Handke التراث المسرحى لجرتورد اشتين G. Stein وبيراندللو. فقد جعلت جرترود اشتين فى «أوبراتها وتمثيلياتها» من جميع الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح هدفا للتدريبات والتمارين الكلامية[٣٥]. ونفس الشئ فعله بيتر هاندكه فى «مسرحياته الناطقة»، فيتخذ — أولا — من بعض اشكال التخاطب والتعبير — مثل صيغة الاعتراف (كما فى «الاتهام الذاتى» ١٩٦٦) وصيغة النبوءه (كما فى «التنبوء» ١٩٦٦) وصيغة النداء (كما فى «نداءات استغاثة» ١٩٦٧) — يتخذ منها باعتبارها موسيقى ناطقة، لها وقعها ولها حركتها، وموزعة على اربعة متحدثين، موضوعا لتمارينه اللغوية. وفى مسرحية «شتم جمهور النظارة» (١٩٦٦) يرفع هاندكه المسرح كمسرح ويجعل أدوات المسرح ووسائل ذاتها

موضوعا لتحرياته اللغوية. وهو بذلك يثور فكرة رفع الوهم المسرحى التى ادخلها بيراندللو. فهو يستغنى فى مسرحياته عن خلق «حقيقة» أخرى، ولو كانت حقيقة أمثولية فقط، فوق خشبة المسرح، كذلك يستغنى عن الادوار وعن القصة المسرحية والكواليس، ويجعل المسرح ذاته واصداء ما يقدمه المسرح وصالة المتفرجين موضوعا للتحرى اللغوى، وهو ما يؤدى الى قلب الموقف المسرحى رأسا على عقب. فبينما يبحث فى مسرحية بيراندللو Sei Personaggi ستة أشخاص عن مؤلف، ليكونوا ويصيروا معا دراما مسرحية، نرى المتفرجين عند هاندكه وقد أصبحوا «شخوصا دون مؤلف»، يحتاجون الى المسرح، لكى يحتلوا مكانا فى هذا العالم. «فالمسرح» — كما كتب هاندكه — «لا يصور أو ينسخ صورة العالم، وإنما العالم يظهر كصورة للمسرح.»[٣٦] ويصرح هاندكه دون حرج مستفزا، بأنه علينا: أن نستمر فى التمثيل «حتى يصبح الواقع حلبة تامة للتمثيل».

فالمسرح عند هاندكه ليس وسيله أو وسيطا لنقل معان غريبه عنه، وإنما هو ذاته حقيقة. «أن المسرح كمكان خاص يحمل مغزاه، حتى أن كل شئ خارج نطاقه، من جد واهتمام ووضوح وغائية، يصير تمثيلا فى تمثيل.» — ولم يلحظ النقد، أن هاندكه يتبنى بذلك مسبقات مبدأ الفن للفن فى صورتها المتطرفة، مؤملا — كما يصرح فى سخرية — أن يصبح العالم كله مسرحا وبالتالى حلبة فن. على أن هاندكه لا يدعى، كما فعل فنانو البوب Pop-Artisten، بأن العالم قد صار فعلا حلبة فن.

فمسرحيات هاندكه هى أماثيل عما يعتبره حقيقة المسرح. فكاسبر مثلا، بطل مسرحيته التى تحمل نفس الاسم (١٩٦٨)، هو شخصية مسرحية، يولد على المسرح، وينفذ من ستار المسرح ويتعلم الحركة والكلام على المسرح، ويصير فى النهاية دورا، فهو ينظم فوضى الكواليس من حوله ويتعلم كيف يستخدم الأشياء — ثم أن له مخرج أو ملقن، يوحى له بما يجب عليه فعله. فهذه — أولا — أمثولة واضحة عن المسرح. على أن حلبة المسرح لا تجبر فقط على التمثيل، كما يذهب هاندكه، وإنما تلزم أيضا، كما لاحظ جوته من قبل، باستخراج المعنى، أو على الأقل، بشئ من هذا القبيل، وهو ما يريد هاندكه تجنبه. فهو إذ يصور مجرى حدث يجرى على المسرح، ويبين بالتالى، أن المسرح يمثل نفسه كمسرح، فهو إذ يفعل ذلك،

---

٣٥) Marianne Kesting: Gertrude Stein. In: Panorama des zeitgenössischen Theaters. München 2/1969, S. 45ff.

٣٦) Peter Handke: Straßentheater und Theatertheater. In: Theater heute. 4./1968, S. 7ff.

يتضح أيضا أن حلبة المسرح قد اتسعت وصارت تمثل العالم. وهكذا فهاندكه بمسرحيته «كاسبر» قد كتب أيضا أمثولة عن عمليات التكييف، وعن اغتصاب الشخصية الذاتية بواسطة التعابير النمطية والاكليشيهات اللغوية، التى يلقنها اياه الملقن. فحين يطئ كاسبر ساحة المسرح فهو مازال شخصية، أما فيما بعد فهو ليس أكثر من دور، كاسبر بين غيره. نفس الشئ حدث لهاندكه بتمثيلياته الأخرى. فسرحية «القاصر تريد أن تكون راشدا» (١٩٦٩) التى تقلد حدثا مسرحيا عن عمد بواسطة البانتوميم، سرعان ما فسرت أثناء الثورة الطلابية على أنها أمثولة عن عناد النشئ ضد «طغيان» الكبار، وهو تفسير له ما يبرره. وكذلك «ما يعجب الجميع» Quodlibet (١٩٦٩) التى تتكون من مناظر متتابعة مفككة، فالنص هنا يحتاج بالضرورة الى تفسير المخرج لكى يتحول الى حركة مسرحية، لان ما يدور أو ما يحدث فيه، ليس إلا تأمل ما يحدث على خشبة المسرح: افراد يطلعون علينا فى أزياء متنوعة ويلقون بالكلام، فهؤلاء الافراد يلعبون هكذا أدوارهم كشخوص مسرحية. وبالرغم، فما يحدث أمامنا يثير بطبيعة الحال — كما فى مسرحيتى بيكت «اللعبة» و«لعبة النهاية» — مجموعة كبيرة من المعانى المحتملة، التى بدورها تنشط قوة التداعى عند الجمهور والنقد. ولهذا قام هاندكه فى آخر مسرحية له حتى الآن «العدو على الخيل عبر بحر البودن» (١٩٧٠) بمحاولة — تكاد تكون يائسة — للهروب من المعانى والايماءات المطبوعة ومن الكليشيهات اللغوية، وأيضا من تداعى المعانى الأمثولية، أذ يحمل تمثيلها لمجموعة من الممثليين — لا يمثلون إلا أنفسهم، أى أنهم يطلعون على الجمهور تحت اسمائهم الحقيقية — ويقومون بتخليص وتفريغ بعضهم البعض منها. فالمسرح لا يعنى إلا المسرح. والاثاث والصور التى تغطيها الأغطية لا تكشف عن شئ أكثر من الاثاث والصور. فخلف الشخصية المسرحية لا يختفى شخص ما، وإنما الشخص هو الممثل. فعلى خشبة المسرح تظهر أمرأه مطلية بالسواد بيدها مكنسه كهربائية، ولكن هذه المرأة لا ترمز ولا تشير الى شئ، ولا تعنى إلا امرأة مطلية بالسواد بيدها مكنسة كهربائية. فالممثلون على خشبة المسرح يطردون من بعضهم البعض ومن الجمهور — بواسطة تمارينهم الطقوسية — كل توقع لمعنى أو للمحة أبعد مما يرونه امامهم. فهذه المسرحية هى فى جملتها احتجاج شديد التطرف على العوائد المألوفة فى المسرح وفى الحياة اليومية. ففى سيل هجومه الغاضب ضد «القوانين الطبيعية» للعادة، ضد الخضوع للعوائد اللغوية والسلوكية، يقول الممثل الذى يدعى هنا — مؤقتا — يانتج: «قد بدأ الإنسان فى التعامل مع الإنسان، وتكون نوع من الاتفاق ... ونتج عن ذلك نظام، وحتى يستطيع الناس مواصلة التعامل مع بعضهم، جعل هذا النظام ملزما، وصيغ فى كلمات. وبعد أن صيغ هذا النظام، كان لابد للناس أن يرعوه ويلتزموا به، لا لشئ إلا لأنه قد صيغ.»

على أن هذا الاحتجاج يغفل اغفالا صارخا أن «العوائد» فى الحياة اليومية وعلى خشبة المسرح على حد سواء، تشكل «عوامل» منتظمة لرفع العبئ والتخفيف عن كاهل الفرد. وبديهى أنه يمكن استخدامها كخلفيه لرسم الغريب غير المتوقع وابراز الحساسيات الجديدة، التى يرمى اليها هاندكه. ومنبع فكرة هذا الاحتجاج هو الفيلسوف ڤتجنشتاين Wittgenstein، الذى أراد أن يخلص اللغة من كل مضمون فكرى. ونفس الشئ يمارسه هاندكه على المسرح، على أن المسرح بذلك يكاد يكرر نفسه فحسب، إذ لو كان من أن ينجح هاندكه فى طرد المضمون الفكرى من المسرح، لما عاد للمسرح حاجه ولهذا يسمى هاندكه مسرحيته: «العدو على الخيل عبر بحر البودنسيه».

ترجمة: ناجى نجيب

السماع السماوى

بقلم جميلة قيراطلى

من المعروف أن الحضارة الاسلامية الرسمية لم تعترف بالموسيقى ولا بكبار منظريها من أمثال الفارابى. فقد كانت مكانة هؤلاء دائما خارج إطار الاسلام بمفهومه الرسمى. إلا أن التصوف الاسلامى كان يميل إلى الموسيقى على غضاضة من الاسلام المتمسك بتعاليم السلف. حتى لتحتوى كتب تعاليم التصوف التقليدية على الكثير من الأبحاث والمناقشات حول ما إذا كان «السماع» مسموحا به فى الدين الاسلامى — وأمثال هذه المناقشات والمحاورات نجدها بالتفصيل فى سفر السراج: «كتاب اللمع فى التصوف». وما تغيرت هذه الروح المناهضة للموسيقى فى أوساط الاسلام المحافظة حتى عهد قريب. وإنا لنعرف من مؤلفات المتصوفين، ومما كتبه أحد كبارهم — ميردرد — فى دلهى أثناء القرن الثامن عشر، أن إخوانه وخلانه فى الطريقة النقشبندية كانوا يعيبون عليه ميله إلى الموسيقى فكان يرد عليهم بقوله «أنهم يتغنون بأنغام التعيير واللوم التى لا يجوز أن يتغنى بها إنسان».

ومع هذا فللموسيقى دور كبير فى آداب الشعوب الاسلامية، سواء تعلقت فيها بالوصف أم الرمز. فما من أدب من آداب العالم يستطيع أن يفخر بما تفخر به الآداب العربية من أشجى الأغانى التى يغص بها «كتاب الأغانى» لأبى الفرج الأصفهانى. زد على ذلك إطراء الموسيقى وآلاتها فى غضون أشعار الملذات كتلك التى صدح بها أبو نواس وهو يصف آلات الموسيقى ويتندر بطربها.

ولا يمارى الشعر العربى فى هذا المضمار سوى زميله الفارسى — وما ترتب عليه من آثار فى الشعر التركى والأردى. فربما كان الشعر الفارسى أغنى كما فى تغنيه بالموسيقى، لا سيما وأن شعراء الفارسية ومن تأثروا بهم من شعراء التركية والأردية، لم يكفوا أبدا عن ترديد «أن لهيب الحب قد مس أوتارهم». وكثيرا ما نجد طريف الأوصاف وبارع التلميحات إلى آلات الموسيقى، كتلك التى نقف عليها فى أشعار الأديب الكبير «خاقانى» المتوفى بغربى إيران فى عام ١١٩٩. فهو يعلق بعبارات شعرية رقيقة على آلات فرقة موسيقية بكاملها. أنصت إليه حين يقول:

الناى «بلا أذن ولا لسان وحلقه مسدود بالنغم — شكواه تخرج من عينيه» (يقصد الثقوب المحفورة فى عوده). ثم يعود إلى نفس الناى بثقوبه العشرة ليصفه بأنه «ملك حبشى لا يكف عن الجرى من حوله عشرة خدم أتراك» (يعنى بهم الأصابع البيضاء).

ويصف نفس الشاعر الرباب بأنه طفل صغير «يرتل عُشرا من القرآن ويبكى بينما يضربه المعلم بعصاه» (وهو يصور بذلك أوتار الرباب وهى تتأوه ألما كلما لمسها المضراب الخشبى). أو بعاشقة تولول سكرا بخمر الحب وهى موثوقة المعصمين. وقد وردت هذه الصورة الأخيرة مرات عدة فى أشعار جلال الدين رومى الذى كان يرى فى الرباب رمزا لقلب العاشق المعتل. أما العود فيذكره بجمل لـيَليّ الذى يسمع منه صوت شكوى مجنون، أو بامرأة رمت برأسها إلى الوراء من فرط الحياء فتهادل شعرها الطويل حتى لامس قدميها (علامة على الأوتار المشدودة على سطح العود).

يميل خاقانى إلى جرئ التشبيهات فهو يمثل الآ الموسيقية «بربط» المدّور شكلها مرتين بطفل ضرب فاندفع صارخا إلى حجر مرضعته (إشارة إلى تلك الآلة وهى فى حجر العازف). وفى مناسبتين أخريتين يشبه خاقانى آلة البربط بمريم العذراء وهى حبلى تتأوه من آلام الوضع.

والدف عند خاقانى كالحلق فى الأذن خادما لمن شاء، أو هو «لابسا قميصا من الورق» اى لباس المدعى فى القرون الوسطى الذى يصيح فى المحكمة (فللدف صوت عالى الرنة).

غير أن هذه التشبيهات لا تتجاوز حدود اللعب الفنى وإن أبرزت قدرة الشاعر على ابتكار العلاقات بين الأشياء المتباعدة.

ولكن كثيرا ما يرى الشعراء والمتصوفون فى الموسيقى وآلاتها رموزا لحقائق علوية رفيعة. بل حتى فلاسفة الاغريق القدماء كانوا يعتقدون فى وجود هارمونية كونية فيما وراء تقلبات عالمنا، وكانوا يعبرون عنها بأنها موسيقى باطنية تلزم الأجرام أن تسير فى مجراها حول مركزها المجهول. ولا تخلو الحضارات المغايرة على اختلافها من هذه الفكرة التى تنطوى على أن الطبيعة بأجمعها نوع من التناسق والهارمونية الموسيقية. حتى أنه لفى إمكاننا القول بأن المتصوفين فى كل دين على وجه التقريب طالما تحدثوا عن موسيقى الخليقة. ولقد تراءت للشاعر المتصوف مير درد (المتوفى فى دلهى عام ١٧٨٥م) الوحدة الإلهية فى الموسيقى التى كان يعشقها حتى ألف عنها كتابا دعاه «حرمة الغناء»، وهو يقول:

«إن آلة درجة الوجود لا تخرج نغمة الظهور عن إطارها، وليس لوتر وحدتها من موسيقى سوى التوافق والانسجام!» فكل الأحداث عنده مستمدة من الموسيقى الوحدوية الأزلية. وقبل «درد» بزمن طويل قال المتصوف الهندى «كبير» أن الخليقة بأجمعها موسيقى. وأنه فى قلب الكون تتفتح موسيقى بيضاء تولدت من ايقاع الزهد وميلودية الحب. وعند «كبير» وعند متصوفى المسلمين نلتقى دائما بتشبيه جسم الانسان بآلة يعزف عليها رب موسيقار؛ يقول: «أسمع لحن نايه، فلا أملك أن أمسك نفسى — فحيثما يصعد ايقاع العالم ويهبط هناك يكون أيضا قلبى».

وإن أبيات الشاعر «مير درد» لتصدق فى هذا المقام: «يتساوى فى عينى الرفيع والوضيع — فسواء كانت الأوتار عالية أو خفيضة النغم فقدرها متساو على آلة العزف.»

وقد حدثنا جلال الدين رومى عن دار الحب التى لا تردد فيها سوى أنغام آليات العزف، فسقف تلك الدار وجدرانها من الأغانى والأناشيد؛ وإننا لنلمس الرموز الموسيقية بوضوح فى أشعار جلال الدين رومى — فهل نعجب إذ نجد أتباع الطريقة المولاوية يستوحون أبياته الراقصة فى احتفالاتهم الصوفية؟

وكثير من شعراء الهند الاسلامية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر كانوا ذوى رؤية موسيقية للحياة، ولو أنهم ليسوا جميعا كـ«درد» الذى بلغ به الشك فى الحياة الدنيا أن قال أن «من يركز أذن العرفان على هذا العالم، لن يسمع إلا صخبا وضجيجا كالمنبعث من طبلة نقارة». غير أن الدنيا تعزف دوما على وتر جديد متنوع، وعلى المرء أن يصغى طيبا إلى جميع تلك الألحان ويجيد الاستمتاع بها. «ولان لم تكن نغمة الفرح فلتكن نغمة الحزن» هكذا يقول الشاعر غالب (أنظر فكو وفن ١٤). نفس الشاعر الذى طالما حرص على أن ينبه قراءه إلى ضرورة الاستمتاع بكل نغمة تصدر عن الحياة «قبل أن يأتى اليوم الذى تكف فيه آلة الحياة عن العزف». ويحدثنا نفس الشاعر عن النشاز المنبعث من نجم العشاق التعساء، وكيف أنه عليهم أن يتكيفوا وذاك النشاز. وجدير بالذكر أن شعراء الثقافة الفارسية فى الهند يكثرون من استخدام تعبير «النغمة التى لا زالت قابعة فى جوف آلة العزف». وإن العارف البصير إنما ينصت إلى النغم وهو لا يزال بداخل آلة العود ويعود فى نهاية المطاف إلى إدراك وحدة الوجود «فليست معزوفة الوجود والعدم بنغماتها الرفيعة والعميقة سوى من باب الثرثرة التى لا طائل من ورائها» (غالب).

ولان رأى شاعر القرون الوسطى الأوربية ما سبق أن رآه أقرانه ومن خلفوه من الشعراء من أن «نغم الحب يملأ الزمان والمكان» فهو لم يبتعد إذا عن تصور الانسان آلة موسيقية يعزف عليها الحب أو العاشق الولهان. ولقد كان الناى مبدأ كل تلك التشبيهات فى جميع الحضارات. حتى أن «ريتشارد رول» Richard Rolle، المتصوف الانجليزى فى العصور الوسطى الأوربية، قد مثل حياة الصوفى بـ«ناى الحياة، منه يتدفق ابتهاجه ألحانا». وفى الحضارة الهندية ترمز صورة الإله كريشنا، الذى يعزف اعذب الألحان على الناى حتى ليغوى الفتيات للرقص من حوله، إلى موسيقى السماء العلوية التى تجذب إليها كل روح بشرية كى ترقص على أنغامها حتى الأبد. أما فى التصوف الاسلامى فيحتل الرمز بالناى موضع الصدارة التقليدى من الأثر الشعرى المعروف بالمثنوى لجلال الدين رومى، إذ يطلب الشاعر إلى مستمعيه أن يشنفوا السمع إنصاتا إلى الناى وهو يشكو فصله عن المزمار بقوله عن أنغامه أنها ليست من الريح بل من نار العشق مستوحاة (راجع: جواهر الآثار لجلال الدين رومى، ترجمة عبد العزيز صاحب الجواهر، طهران، ١٣٣٦ شمسى)

بادر الناى استمع كيف حكى
قصص العشق من الهجر شكى
قال إذ جذونى من منبتى
وأصبت بفراق خلتى
من ضجيجى المرأة والرجل
رحمة ضجاً دهاها الوجل
أبتغى صدرا تشظى بالنوى

لأبث شرح آلام الهوى
كل ما كان نأى عن أصله
طالب أيضا زمان وصله

صوت هذا الناى نار ولهيب
لا هواء إن هذا لعجيب
كل من ذى النار فى القلب فقد
قليمت برد النعيم ما وجد
نار عشق ما على الناى وقع
فشكى وجدا وإن جزع
غالى عشق ما على الخمر وقع
فضرى حزنا وفار من ولع
كل من قطع وصل الخليل
له هذا الناى كفو وزميل .....

ولما كان الناى لا يشكو إلا إذا لامسته أنفاس العازف، فما أجمل هذه الصورة إذ استخدمت للدلالة على العاشق الذى لا يبوح بالكلام إلا إذا نفحته شفتا المحبوب الحياة:

وأنا مع شفتى من قد غدت
لى بالصاحبة الود بدت
لو أضم كنت كالناى أنا
قلت أقوالا تروق للثنا

إن شكوى الناى عند المتصوفين رمز لشكوى الروح المنعزلة عن أصلها الالهى، وما زالت تحن إلى العودة لأيام اتحادها مع الوجود الحق. وعلى ألم المعاناة جزء لا يتجزأ من إفصاح الناى، فطالما البوصة لم تثقب لا يمكن تستقبل أنفاس العازف ولا أن تبوح له كم هى مشتاقة إلى وطنها الأصلى. «إن المحبين يشكون كما يشكو المزمار، والحب هو نافخ المزمار» هكذا يتغنى رومى الشاعر الذى توارثت عنه هذه الرموز عبر كافة الأقطار الاسلامية حيث يلعب المزمار دوره المرموق فى حفلات «السماع» عند الصوفيين. ولقد استخدم شاعر الباشتو «خوشحال خان ختك» نفس هذه الصورة الرمزية التى لجأ إليها مولانا رومى. أما فى الشعر الحديث فنجد أن محمد إقبال قد بدل من شكل ذلك الرمز جاعلا من شكوى المزمار أمرا إيجابيا، فهو القائل أن الناى قد حقق سعادته بخروجه على أنبوبة البوص، إذ لا يعود نشاطه إلا إلى عزلته التى جعلته يصيغ أفكاره فى أغان وألحان مسموعة، حتى إذا ما كانت هذه الأغنيات قابعة دائما داخل البوصة جاهلة أبدا آلام الفصل والحزق لصارت بكماء لا نفع يرجى منها (تماما كآدم الذى كان لا بد أن يطرد من الجنة أولا حتى يصبح بانفصاله عن وطنه منتجا وإيجابيا).

وجدير بالتسجيل أن كثيرا من الشعراء قد استمدوا من شكل المزمار تشبيهاتهم: فهذا «أمير خسرو» الذى توفى فى الهند عام ١٣٢٥م، يقول: «إنى أشكو كالناى، فعظامى قد صارت بلا نخاع»، أى أنه قد صار مفرغا تماما من كل طاقة ولم يجد أمامه سوى الشكوى والأنين. وما أكثر أن أشار الشاعر التركى فضولى (توفى عام ١٥٦٥) إلى أنه قد جف تماما كأنبوبة مثقوبة فرغ كل ما بداخلها، حتى أنه ليئن من الألم كالمزمار الشاكى.

من بين التشبيهات المحببة بصورة خاصة فى كافة البقاع الناطقة بالفارسية والتركية نجد قلم البسط والمزمار باعتبار كل منهما مصنوع من الغاب. وقد تغنى الكثير من الشعراء بمحاسن أقلامهم التى انسابت منها أعذب الألحان، والتى «أشعلت النار فى قصبة الحياة» على ما جاءت به كلمات مولانا رومى التى استشهدنا بها من قبل. إن قصبة قلم البسط المتوهجة كرمز للناى المشتعل بنار الحب هى آخر تنويعات موتيف المزمار فى الشعر.

وعلى هذا المنوال يستخدم الرباب لنفس التشبيهات التى يستخدم من أجلها الناى: «أنا هو رباب الحب، والحب هو عازف الرباب — إنى تواق ليد وصدر وأغنية عثمان» هكذا ينشد مولانا رومى كما شكى من قبله فريد الدين عطار: «لا، لا، إنى من الهم وكأنى ربابة من عظام عليها وتر واحد».

ويشبه ذلك بطبيعة الحال آلة العود التى ترمز بدورها إلى المعشوق الذى يميل على صدر الحبيب ويصدح بأعذب الكلمات والألحان. ونجد اليوم شاعرا فارسيا يدعى سياووش كسرائى لا يتردد فى استخدام هذه الصورة فى رباعية كلاسيكية:

أنا آلة عود، أنام فى همى
لا أفتح فمى، لكن
قلبى المجروح يثور
فأهيلوا التراب على الذكريات وعلى كل عيد وساق
أهيلوا عليها ممزق الأوتار ولكن
تذكروا النغمـات.

ويمكن تشبيه آلة العود التى عرفتها العصور الوسطى الأوربية، والفضل فى ذلك يرجع إلى العرب، بيد الحبيب والعروق منها كالأوتار تعزف عليها ألحان إلهية لا تسمعها الأذن وإنما يستشفها القلب (الشاعر «كبير»، القرن الخامس عشر). وماذا يستطيع العاشق المسكين أن يفعل الآن

se Erfingdun den Einwohnern von Taberistan und Dilem zu. Die Bewohner Jemen's spielten zuerst das Instrument معرف und die Griechen die Pandura (رباب *Rebab*), die Erfindung aber der Schlaginstrumente, der Halbtrommeln (دف *Deff*) und der Trommeln (طبل *Tabl*) gehört den Nabatäern an.

Was nun die Laute betrifft, so behaupten einige Geschichtschreiber dafs der Erfinder derselben unbekannt sey, Andere dafs der Verfasser des *Buchs der Betrügereien* dieselbe zuerst erfunden, und derselben die Gestalt eines Kalbes gegeben. Er gestaltete nämlich das *Melavi* (vermuthlich der Griff) wie die Zehen des Kalbs, die Saiten stellten die Adern vor, die Oberfläche machte er so glatt als möglich, damit der Ton aufs schnellste wiedertöne. In der Mitte brach er zwey Einschnitte an wo der Schall hinein und heraus gieng und seinen Kreislauf vollendete. Die Saiten waren nach den vier Temperamenten der menschlichen Natur gestimmt. *)

Aus dem politisch - historischem Werke Ibn Chaledun's
IV Hauptstück 30 §.

Die Perser waren von jeher grosse Liebhaber der Musik und hielten sich immer Sänger und Tonkünstler. Die Araber begnügten sich mit der Declamation von Sprüchen in gemessener Rede, die sie durch den Reim verschönten. Nach der Bekehrung der Araber zum Islam fand ihr natürlicher Hang für Harmonie Nahrung in ihrem Umgange mit den Persern, denen sie das System der vervollkommneten Musik danken. Da erschienen die berühmten Sänger *Nechit Farsi*, *Tavis*, *Abdollah der Sohn Dschafer's*, *Saib Aathir*, *Ibrahim Mahadi*, *Ibrahim Mossuli* und der Sohn des letzten, welche die Lust des Hofs der Chalifen waren. Damals ward der Tanz *Kerdseh* erfunden, den Weiber auf hölzernen Pferden tanzten. **) Serbab ein junger Virtuose aus Mossul der nach dem Westen ausgewandert war, und bei Hekim dem Sohne Haschem's dem Sohne Abdorrahmans in grosser Gunst stand brachte die Musik in Andalus auf den höchsten Grad des Flors.

---

*) Bei den Birmanen hat die Gitare die Gestalt eines Krokodils (Symes Gesandtschaftsreise XIV.) und bei den Sinesen haben mehrere musikalische Instrumente die Gestalt von Drachen Vögeln und anderen Thieren. Aus dieser Übereinstimmung der Form musikalischer Instrumente bei den Persern, Birmanen, und Sinesen erhällt dafs die Einbildungskraft der Morgenländer die Instrumente sich als Thiere vorstellte, deren Laut den ihrer Urbilder nachahmen sollte.

**) Dieser Tanz ist eigentlich ein sinesisches Kinderspiel, das im mittäglichen Frankreich unter dem Namen von Chivaux-Frux (Chevaux fringans) und bei uns unter den Namen der Cavallerie zu Fufs bekannt ist. La Chine en miniature Paris 1811. T. III. pag. 141.

صحيفتان من الجزء الرابع من «كنوز الشرق» “Fundgruben des Orient„ تضمان نصوصا عن الموسيقى الشرقية من ترجمة جوزيف فون هامر-بورجستال Joseph von Hammer-Purgstall والنصوص من تأليف بدر الدين العيني وابن خلدون، ڤينا ١٨١٠.

Beitrag zur Geschichte der orientalischen Musik,

von Jos. v. Hammer.

Aus der Universalgeschichte Aini's

Zur Zeit Schabur's des Sohns Ardeschirs (des zweyten Fürsten aus der vierten Dynastie persischer Könige) wurde die Laute erfunden. Nach einigen Schriftsellern wird die Erfindung derselben schon dem Könige David zugeschrieben, der zuerst seine Psalmen mit Lauten (العود *Alaud*) Gitaren (طنبور *Tanbur*) und Tschinellen (زنج *Zindsch*) begleitet haben soll. Andere schreiben die Erfindung aller musikalschen Instrumente so wie die des Gesanges dem Teufel zu. Insgemein wird aber die Erfindung des Gesanges und der Begleitung desselben mit Instrumenten den Persern zugeschrieben, von denen die Einwohner Chorassan's zuerst die Tschinellen schlugen, die Einwohner der Stadt Rei aber zuerst der Gitare *) Töne entlockten. Einige eignen die-

*) Die Laute (Alaud) hatte vier, die Guitare nur drey Saiten, die daher ausser ihrem Namen Tanbur auch den von Si-tare das ist die dreysaitige erhielt. Alle diese drey Namen sind aus dem Persischen in die europäischen Sprachen übergegangen, Alaud und Sitare nur mit einer kleinen Veränderungen der Aussprache, Tanbur aber mit Veränderung des Sinnes, indem es bei uns als Trommel kein Saiten-sondern ein Schlaginstrument bedeutet; auch der Name der Tschinellen ist aus dem persischen Sindsch mit der Sache selbst herübergekommen. Von anderen aus dem Morgenlande gekommenen Namen musikalischer Instrumente bemerken wir nur noch das Tamtam, dessen ohrenzerreissender Lärm durch das onomatopoeische دمدمه Demdeme ausgedrückt wird, so wie der Name der Trompette Nakara auffällend derselbe ist, womit die höchste Scharlachfarbe bezeichnet wird, die nicht minder in die Augen als die Trompete in die Ohren schreit. Zur Onomatopoie des Lautes der verschiedenen Instrumente gehört endlich noch die sinnreiche türkische Erklärung derselben, wodurch der türkischen Herrmusik ein lehrreicher moralischer und politischer Sinn untergelegt wird

Uiberall tönen Schallmey'n und gellende türkische Musik,
Die (wie es der Türke versteht) gar Manigfältiges ausspricht. †)
„Sieh! wie sie liebeln!" so lautet und sagt das Ey Eya der Pfeiffen.
„Wo denn? wo denn?" fragt hell schmetternden Tons die Trompete.
„Um und um, um und um," antwortet die dröhnende Trommel.
„Seyd vollauf, vollauf!" schallt dann das Tutti zusammen.

†) Die sogenannte türkische Musik ist nämlich ihrer eigentlichen Bestimmung nach die Kapelle der Paschas und Statthalter, deren Ankunft den Bewohnern der Provinzen gewöhnlich wenig Freude bringt. Die Fantasie des Morgenländer vernimmt in der Musik, die vor dem Pascha herzieht, gleichsam die Ankündigung der Ursachen seiner Ankunft. Nach dieser echt türkischen Erklärung (der die obige nachgeahmt ist) sagt das Tutti der türkischen Musik; *Pascha gelür*, *Pascha gelür*, d. i. der Pascha kömmt, der Pascha kömmt. Da fraget die kleine Pfeife: *ne ister*, *ne ister*, was will er? was will er? die Tschinellen antworten: *Aktsche*, *aktsche*, Geld, Geld. Nun fragt die Trompete *nereden*, *nereden*, woher? woher? und die grofse Trommel antwortet: *schundan bundan*, *schundan bundan*, von daher von dorther, d. i. von allen Seiten, gleichviel von wo. Es ist überflüſsig auf die treffende Onomatopoie des Schalles der türkischen Wörter mit den Instrumenten, denen sie zugeschrieben werden, besonders aufmerksam zu machen.

Wiens Gärten und - Umgebungen von Jos. v. Hammer, im malerischen Taschenbuch von Sartori, erster Jahrgang.

بعد أن صار محنى الظهر كحرف الدال، بينما يتخذه المعشوق آلة وترية يعزف عليها ما شاء من ألحانه؟ (يونس إمره، القرن الثالث عشر).

عرفت آلة الكمنجة منذ عهد مبكر. ولقد قال عنها مولانا رومى أن موسيقاها تبعث فى نفوس العشاق وهجا ومسا، فلغتها يفهمها الجميع، أتراك كانوا أو عرب أو بيزنطيون، ما داموا من أهل العشق والهيام. لهذا فليس من العجيب أن يشبه المحب نفسه بكمنجة يمر عليها اللاعب دوما بقوس أنغامه.

غير أن بعض الشعراء قد أشاروا إلى أنه ليس من المرغوب فيه عزف هذه الألحان بلا انقطاع على آلة الموسيقى، إنما يكفى أن يلعب العاشق على الناى أو العود بعض الوقت. يقول فى ذلك سعدى شاعر الفرس (القرن الثالث عشر):

«لإن ضمك الزمان كالعود لصدره، فاياك أن تأمن له — لن يلبث أن يلقى بك بعد برهة فى بغير دوزان».

وهو نفس الشاعر الذى قال أن الزمان تقرص الناس فى أذونهم وكأنهم عود (كما يدير العازف مفاتيح آلته ليحقق النغمة المطلوبة). وقد ذكر سعدى نفسه ألا يكثر من الكلام حتى لا يقال عنه أنه «خاو من الداخل كالطنبورة ليس عنده سوى كلمات كثيرة فائضة عن الحاجة». ونجد رمز الطنبورة، تلك الآلة الموسيقية الوترية ذات الطنين التى تستخدم لاضفاء جو خلقى على الموسيقى الهندية، فى بعض قصائد الشعراء الفرس فى هندوستان: «إنى لأشكو بعدد شعر رأسى، حتى ليمكن أن يقال أن سيد الأزل قد شد روحى بدلا من وتر على طنبورة».

وغالبا ما توصف الطبلة بأنها «أداة موسيقية فارغة عالية الصخب». أما الأمثلة السائرة التى تقول أن «إيقاع الطبل لا يكون جميلا إلا من بعيد» فكثيرة الورود فى آثار الشعراء. فمولانا رومى يتحدث مثلا فى سخرية عن العشاق بقوله أنه قد أعلن عن حبهم بمائة طبلة ونفير.

جرت العادة فى الهند أثناء القرنين السابع والثامن عشر أن يعبر عن الكائنات غير الحية بأنها «مرسومة أو مصورة»، فالوردة المرسومة لا يفوح عطرها، والبلبل المصور لا يغرد. هكذا يصف الشاعر «مير درد» صمته بأنه «طنبورة مرسومة» تكمن فيها الزمزمة وإن سكتت عن الكلام. حتى إذا ما بدأ الشاعر ينطق ويكتب صار — على حد قوله — «كنغمة صادرة عن آلتى الموسيقية».

ونحن نعرف الكثير من أمثال تلك التشبيهات المستمدة من عالم الموسيقى فى ميدان الشعر الأوربى، ولعل من أروعها ما جاء فى تلك الأبيات لقصيدة حب من إبداع الشاعر «ريلكه» Rilke:

كل ما يمسنا، أنت وأنا
كالقوس يضمنا
يسحب نغما بوترين.
على أى آلة شددنا ؟
بأنامل أى عازف صرنا؟
أيا أغنية عذبة !

Und alles, was uns anrührt, dich und mich
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Spieler hält uns in der Hand?
O süßes Lied!

أما الشعر الفارسى والتركى فيشير بطريقة أخرى إلى الموتيفات الموسيقية، وذلك باللعب بمختلف أسماء المقامات. وغنى عن الذكر بالطبع أن الشعراء يفضلون مقام «العشاق» رابطين إياه بأهل العشق والمحبة، كما قال الشاعر حافظ: «لاتخلو الدنيا من شكوى العشاق وأن لهذا المقام نغم عذب ونوا طيب» (وال«نوا» بدوره إسم أحد المقامات الفارسية). وإن أبرع من ذلك قصدة للشاعر جامى (توفى عام ١٤٩٢م) يمدح فيها أميره حسين بيقرا بقوله: «إن مقام حسيى هو لقب الأمراء عندى، إذ يعزف «العشاق» «نوا» محبته.» (يلاحظ هنا لعب الشاعر بكلمة العشاق التى تشير فى نفس الوقت إلى أحد المقامات).

ولنفس الشاعر بيت آخر يريد به أن ينبه المغنى فى عبارة ملفوفة رامزة:

«أيا جامى، عنك من الإصابة (است، اى صحيح)
فى لحن هذا المقام —
فقد خرج من الآلة نحو«الحجاز» مايؤدى إلى «العراق».

(كل من راست والحجاز والعراق يرمز إلى مقام موسيقى).

والشاعر يقصد هنا: لا تواصل العزف المرتجل فقد انزلقت إلى نغمة خاطئة جعلتك تمضى فى مقام العراق بدلا من مقام الحجاز. وصنعة الشاعر تكمن فى ثنائية مدلول كل من الحجاز والعراق.

كان مقام العراق فى سالف الأوان باعثا على البهجة والسرور، مما جعل أحد القدماء يقترح آنذاك عزفه إلى جوار مقام اصفهان بالقرب من مخادع العشاق. غير أن كلا المقامين صار فيما بعد من أنغام العلماء والفقهاء حتى أصبح فى إمكانهما إلى جوار نوا «راست» الفارسى

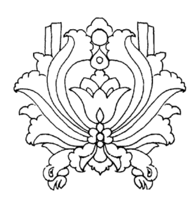
أن «يوئثرا فى الفقهاء، والعلماء، والكتّاب» — ولا شك أن الشاعر جامى قد انتبه إلى ذلك حين جمع بين مقام العراق ونوا «راست». أما مولانا جلال الدين رومى فقد جعل العاشق فى واحدة من أجمل قصائده ينادى على الساقى بمقام العراق، مما يبعث جوا من البهجة والائتناس.

وقد أحب الشعراء الملاطفة وضروب المزح بمقام الحجاز — فهذا سعدى يقول: «حسان العشاق ينبشون دار الزهد، والمغنون قطاع الطريق على طريق الحجاز» — أى أنهم يغنون مقام الحجاز بصوت يبلغ من العذوبة أن ينسى المسلم المؤمن أداء فريضة الحج فى الحجاز. ويشبه ذلك ما قاله حافظ الشيرازى من أن أغنية حبه قد بعثت بأرق المشاعر فى الحجاز وفى العراق. وقد نبه المستمع من قبله بنصف قرن أمير خسرو بقوله: «لا تمضى بكلمات جامحة لا داعى لها فى طريق «الحجاز»، وإلا لما وجدت السبيل إلى حجاب «العشاق».» يلاحظ هنا أن ليس «الحجاز» و«العشاق» وحدهما من العبارات الموسيقية وإنما كذلك الحجاب (پرده) التى تعد بالفارسية مقابل المقام بالعربية. وما أكثر ما استخدمت ثنائية هذه اللفظة فى قصائد الشعراء حتى لنجد مولانا رومى يأتى بها وهو يصف الناى الذى يشكو حبه العاثر: «لحنه الجذاب ذو اللطف العجيب

هتك قهرا لنا السّتر القشيب»

وإن «پرده» فى الفارسية هى مقابل «اللحن الجذاب» ومقابل «السّتر القشيب» فى نفس الوقت! وعله فى استطاعتنا مواصلة الأمثلة على هذا النحو إلى مالا نهاية. ومن الجدير بالذكر أن بعض الشعراء قد ربطوا بين مقام الحسينى وندب مقتل حفيد النبى محمد وأحداث فاجعة كربلاء. على أية حال فما نرجوه من هذه المجموعة الصغيرة المختارة من النماذج أن تكون قد أوضحت مدى تأثر الشعر الفارسى بالصور والايحاءات الموسيقية، ومبلغ استيعاب المستمع لتلك الاشارات والتلميحات الضمنية واستجابته لها.
إنسجام الكون كما رآه الفلاسفة والشعراء فى الموسيقى الهارمونية، والحب أو يد العازف الالهى الذى يلعب دور قلب الحبيب ويأتى بأعذب الأغنيات — هذا هو العنصر الرئيسى لكل رمزية فى الغرب كانت أم فى الشرق، فى صور شعراء أوربا المسيحية، أو الهندوستان، أو فى الاسلام: ومنه نتبين أن لغة الموسيقى لغة عالمية كما سبق أن عرفها الغزالى فى مطلع «كتاب آداب السماع والوجد من إحياء علوم الدين».
وقد عبر عن ذلك بما يفوقه أكبر متغن بالموسيقى فى التصوف الاسلامى، وهو جلال الدين رومى، فى كلمات نقلها فريدريش روكرت إلى الألمانية فى القرن الماضى، وهى تقول: «إن الموسيقى هى صريف أبواب الجنة». وعندما رد عليه أحد المتمسكين بتعاليم الاسلام التقليدى: «إنى لا أحب أن أسمع صريف الأبواب» قال له رومى: «الفارق أنك تسمع الأبواب وهى تغلق، أما أنا فأسمعها وهى تفتح».

ترجمة: مجدى يوسف



صحيفة من كتاب الجموع فى علم الموسيق والطبوع، مكتوب فى الأندلس، حوالى عام ١٦٥٠. وهذا الكتاب محفوظ فى المكتبة الملية فى برلين. نشكر إدارة Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Codex Landberg 516, f. 4a. المكتبة التى وضعت هذا التصوير تحت تصرفنا.

ورقة من تاريخ الاستشراق فى ألمانيا :

هانز هاينريش شيدر (١٨٩٦-١٩٥٧)

بقلم اوميليان پريستاك

فى صباح الثالث عشر من مارس ١٩٥٧ توفى فى غوتنغن بعد عذاب جسدى ونفسى طويل مبرح الاستاذ النظامى للغات الشرقية وتاريخ الأديان هانز هاينريش شيدر Hans Heinrich Schaeder. وبفقده فقد الاستشراق الألمانى، الذى لا يفتقر إلى الشخصيات العظيمة، واحداً من أطرف ممثليه، لا بل مستشرقاً فريداً من نوعه.

وعندما ينوى المرء كتابة سيرة مستشرق عظيم، يتجه عادة، بعد الافتتاح بتسجيل المعلومات الشخصية اللازمة، إلى تصوير تاريخ الحقل العلمى الذى يمثله ومساهمته العلمية فيه بمعزل عن شخصه. أما بالنسبة لشيدر فقد كان اعتناقه للظواهر الفكرية يتسم، حتى مع أشد الالتزام بالروح العلمية، بطابع شخصى، فقد كان دوماً يتنقل فى الحدود بين العلم والفن والفلسفة والدين، تماماً كما كان اختيار موضوعاته العلمية يتحدد عادة بحياته المتأثرة بانسانية القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفى عصر الاختصاص المطرد فى العلوم الإنسانية التى ظلت — خلافاً للعلوم الطبيعية — تتابع أهدافها الذاتية السرية وحدها بسبب عزلتها عن الحياة اليومية، لم يرد ولم يستطع أن يكون مجرد عالم مختص. وظل طيلة حياته على اهتمام دائم بجميع الظواهر الفكرية لعصره كما كان يبذل الجهد لانتظامها فى فلسفته العامة عن العالم، تلك الفلسفة التى ظلت فى توتر دائم بين التقويم الإنسانى والمسيحى. وفوق هذا فقد كان يسعى إلى مواجهة هذه الظواهر الفكرية بالواقع فى نشاط فكرى نابض بالحياة — ونذكر هنا محاضراته التى لا تحصى والتى كانت تبلغ عدة محاضرات فى الاسبوع الواحد. وكما قال صديقه كارل ى. بوركهارت[١] Carl J. Burckhardt عنه بحق: «لقد كان من القلائل الذين تمكنوا من شد قوس أوديسيوس: فعلى أسمى صعيد للخبرة اللغوية والتاريخية تجرأ على اتخاذ اسلوب البحث التركيبى ونجح فى ذلك. وفى أى عهد كان نجاحه؟ فى عهد كان الباحث والمفكر فى حقل العلوم الانسانية لا ينجو فيه من ضغط السلطة الغاصبة إلا بالفرار أو التخفى — عهد أحيل التراث الذى أوكل إليه، وهو تراث جهد انسانى عبر آلاف السنين، إلى مهزلة باستخدام الكذب الدائم المنظم.»[٢]

ولم تتوفر شروط هذه الجرأة فى أحد كما توفرت لدى شيدر. فقد ظلت ذاكرته حتى وفاته فريدة من نوعها. كما منحته الطبيعة بالتساوى موهبة لغوية ومواهب موسيقية شعرية: فقد كان خطيباً بليغاً شديد الاستيعاب للظواهر الموسيقية والأدبية، كما كان يتصف بقلق فكرى يكاد يبلغ درجة إتلاف النفس. وكان من حسن طالعه أنه نشأ فى منزل أبوى على مستوى رفيع من الثقافة فى كوتنكن (١٨٩٦—١٨٩٩) وفى كيل (١٨٩٩—١٩١٨). وكان أبوه د. ايريش شيدر D. Erich Schaeder (١٨٦١ — ١٩٣٦) استاذاً لعلم اللاهوت (المذهب البروتستنتى) — فلا عجب أن يهتم الصبى المتفتح منذ السادسة من عمره — مبتدئاً بأسئلة طفولية — بالبحث فى الكتاب المقدس وأن يتمكن وهو لا يزال فى سن الدراسة الثانوية من تهذيب وتدريب إحساسه الفريد بالظواهر الدينية.

غير أن اسلوبه فى الملاحظة التاريخية نشأ على خلاف

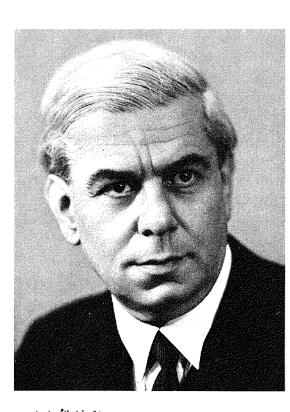
لاهوت أبيه (آرنولد توينبى : Arnold J. Toynbee: Challenge and Response). واعتاد شيدر أن يشير دوماً بكبرياء إلى «جعبته المدرسية» العامرة. فقد استوعب اللغات والآداب الكلاسيكية فى الجمنازيوم الانسانى فى كيل بالإضافة إلى اللغات الحديثة (الانكليزية والفرنسية والايطالية) وكذلك العبرية. وحين بلغ السابعة عشرة كان قد قرأ الكوميديا الإلهية لدانتى بكاملها بلغتها الأصلية. وإلى جانب ذلك فقد تلقى دروساً نظرية فى الموسيقى (التوافق والتأليف)؛ وكان عازف بيانو فوق المستوى المتوسط. وظلت الموسيقى مع جهده الفكرى وقلقه الدائمين ترويحاً لا غنى عنه طيلة حياته.

إلا أن الشئ الحاسم بالنسبة لتطوره وكذلك بالنسبة لحياته كلها ونتاجه الفكرى فقد ظل التقاؤه بالمنطق اليونانى والعقل اليونانى وتراث الرومان الانسانى. واختار الشاب الذى بلغ الثامنة عشرة عندما بدأ دراسته فى جامعة كيل فى فصل الصيفى عام ١٩١٤ الاستاذين: الإنسانى ڤيرنر ييكر[٣] Werner Jaeger ومؤرخ العصر الوسيط فريتز كيرن (١٨٨٤ — ١٩٥٠)[٤] Fritz Kern. وكان الأخير يعمل آنذاك على تقويم التقارير والروايات العربية حول تاريخ ألمانيا، وكان يأسف كثيراً لعدم استطاعته دراسة المصادر والحكم عليها بنفسه مستقلا. ونصح تلميذه الموهوب شيدر بدراسة العربية واعطاه بذلك الدافع الأول للمضى فى طريقه إلى دراسة اللغات الشرقية. وما كاد الفصل الدراسى الأول بالنسبة لشيدر ينتهى، حتى اندلعت الحرب العالمية الأولى، فتقدم متطوعاً، وكيف كان له أن يفعل غير هذا؟ ولأسباب صحية أحيل على الخدمة الصحية التى قضاها أولا فى المحاجر الصحية فى فرنسا (نوايون، لاكابيل)، وفيما بعد (خريف ١٩١٥ حتى نهاية ١٩١٦) فى ليتوانيا (كوڤنو، ڤيلنا) وأخيراً فى زيبنبوركن وكوكسهاڤن (١٩١٨). وكانت سنوات الخدمة الحربية هذه بالنسبة له «جامعات» للخبرة والمراس على حد تعبير مكسيم غوركى. إذ بعد أن عاد فى نهاية ١٩١٨ إلى الوطن (كان أبوه قد بدأ يعمل فى بريسلاو منذ ١٩١٨) كان قد أصبح رجلا وباحثاً ناضجاً. وخلال الفصلين الدراسيين المحددين عند تغيير الجامعة لم ينه اطروحة الدكتوراه فحسب، وإنما تمكن من اجتياز امتحان الدكتوراة أيضاً.

لقد جعله اتصاله اليومى بالموت متفتحاً لجميع قضايا الوجود البشرى. ولكن هذا كان يعنى بلوغه مرحلة النضوج. وكان الموظف الصحى الشاب يصطحب معه دوماً الكتاب المقدس والمؤلفات اليونانية وكتب دانتى وجوته وكانط وكتب النحو لعدة لغات شرقية وخاصة السامية منها. وبالإضافة إلى ذلك فقد كان يتابع — بقدر ما كان يسمح به ظرفه — قراءة منشورات الاوساط الأدبية والفكرية فى تلك الآونة. وقد حمل لقاءان من ذلك العهد أهمية خاصة بالنسبة لمؤرخ الأديان والمستشرق الناشئ شيدر. وكان اللقاء الأول مشاهدته للشرق اليهودى فى كوڤنو وڤيلنا (١٩١٥ — ١٩١٦) وقد ظل هذا لقاءه الوحيد مع الشرق الحى. وبمساعدة حاخام كوڤنو استطاع اتمام دراسته الخاصة بالكتاب المقدس وذلك بمشاهدة جميع مظاهر الحياة الدينية عن كثب. أما اللقاء الثانى فقد كان ذا طابع أدبى. ونعنى به المقالات التى ظهرت فى «آرشيف العلوم الاجتماعية» منذ ١٩١٥ حول «الاخلاق الاقتصادية للأديان العالمية» لماكس ڤيبر[٥] Max Weber (١٨٦٤ — ١٩٢٠) الذى سنتحدث عن تأثيره على شيدر فيما بعد.

وكان عالم اللغة الآشورية برونو مايسنر[٦] Bruno Meissner (١٨٦٨ — ١٩٤٧) صاحب كرسى تدريس اللغات السامية فى بريسلاو آنذاك يود مساعدة العائد من الحرب شيدر عام ١٩١٩ على كتابة أطروحة غير معقدة بحيث يمكن اتمامها بسرعة. ولذا فقد اقترح عليه أن يعمل على دراسة مادة الحسن البصرى، ممثل الورع الاسلامى الهام فى القرن الهجرى الأول فى الجزء الأول من المجلد السابع من طبقات ابن سعد الذى أصدره آنذاك. ولكن شيدر أدرك بسرعة أن «المادة التى يقدمها ابن سعد وغيره من مؤلفى علم الرجال لا تكفى فى حال من الاحوال لهذا البحث، لا بل انها على العكس من ذلك ملائمة لإحاطة الموضوع الحقيقى بالغموض». كما أن السيرة وحدها لا تضيف شيئاً جديداً. فالسبيل إلى فهم الطابع الدينى الحقيقى للحسن البصرى هو فى ضرورة العودة إلى «مؤرخى الدين الاسلامى وخاصة مؤلفى سير القديسين والصوفيين» (مجلة Der Islam، المجلد ١٤، ١٩٢٤، ١). وهكذا فقد مال الثقل فى بحث هذه الاطروحة إلى جانب التاريخ الدينى. وكشرط أساسى لذلك كان لا بد من دراسة التيارات الفكرية فى العراق، موطن الحسن. وأدى هذا الأمر بشيدر إلى مواجهة المسائل الجذرية فى الأبحاث والدراسات الإسلامية ومنها إلى المسائل الجذرية لعلم الأديان بوجه عام. فالعراق، بلاد بابل القديمة، هى الوطن الحقيقى لعلم الديانة الاسلامية، وللتصوف الإسلامى، كما أنها موطن العقائد الغنوصية المختلفة، وخاصة المانوية، أى تلك

الروح المحركة التى أدت بصورة حاسمة إلى نشوء علم الكلام عند المسلمين (وعلم اللاهوت المسيحى قبل ذلك). ولم يكن العراق جزءاً من المملكة الساسانية فحسب، وإنما محورها الأساسى. فهنا كانت تقع العاصمة كتيسفون، على مقربة شديدة من بابل القديمة، ومن بغداد فيما بعد. وتبرهن الدراسات الطوبوغرافية والتاريخية التى قام بها شيدر تقصياً وراء أصل الحسن أنه كان منذ ذلك الحين يهتم اهتماماً جدياً بدراسة اللغة والحضارة الايرانية. وقد فعل ذلك معتمداً على نفسه بطبيعة الحال ولكنه بلغ من الدراسة الذاتية مستوى جعله يفوز بعد ذلك ببضعة أعوام بكرسى الاستاذية لعلم اللغات الايرانية والأرمنية — وهو الوحيد فى ألمانيا. ولم تنشر أطروحة شيدر فوراً، بل أعاد مراجعتها وتنقيحها مرتين، وكانت المرة الثانية عام ١٩٢٢، إذ تمكن فى هذه الأثناء من الاطلاع على مؤلف لوى ماسينيون(٧) Louis Massignon الرائع عن أبرز ممثلى التصوف الإسلامى، الحلاج. ولم ينشر من الاطروحة المنقحة إلا القسم الأول (مجلة Der Islam، المجلد ١٤، ١٩٢٤، ص ١ — ٧٥). أما الفصلان الهامان اللذان تناولا أهمية الحسن فى التاريخ الادبى والفكرى فقد ظلا بدون نشر، وهو أمر يؤسف له. وكرس شيدر لعمل الحلاج بحثاً واسعاً فى مجلة Der Islam (المجلد ١٥، ١٩٢٥، ص ١١٧ — ١٣٥) ندرك منه مدى تأثره بأسلوب بحث ماسينيون وروحه. وكماسينيون الذى أولى دوراً مركزياً لدراسة تكوين الاصطلاحات الدينية وأشكالها اللغوية فقد فعل شيدر ذلك فيما بعد فى دراساته وأعماله المتعلقة بالمانوية. غير أن توحيده للمفكر المتمرس فى الفلسفة اليونانية والأوروبية والباحث اللغوى والموضوعى فى شخص واحد مكنه من المعارضة الواضحة لموقف «يعتقد بالاقتصار إزاء التراث الفكرى الشرقى على مجرد الاعادة والتوليد والوصف بقدر الامكان» بدلا من الرد عليه فكرياً (مجلة Der Islam، المجلد ١٥، ١٩٢٥، ١٣٥). لقد أصبح الحوار الفكرى مع الشرق وليس هضمه، بسبب التصورات الرومانتيكية، الدافع البارز لموقف شيدر إزاء الشرق. ولم يكن يتمتع بعلاقات تذكر مع «شرقيين» معاصرين ولم يكن راغباً فى عقد هذه الصلات؛ كما أنه لم يذهب إلى «الشرق» الحقيقى قط. وكان يعتبر الدراسات الشرقية الطريق الذى يستطيع الغرب عليه أن يدرك ذاته بتحديدها من الشرق مع اقتباس ملا يلائمه من تراثه الفكرى فى الوقت نفسه. وقد وجد شيدر موقفاً مشابهاً كذلك فى «الديوان الغربى الشرقى» لجوته. ولكننا سنعود إلى ذلك فيما بعد.



صحيفة بخط الأستاذ شيدر.

إن موقف المانيا الفكرى بعد الحرب العالمية الأولى كان مبلبلا ولكنه يتسم بالنشاط. وقد شعر شيدر بدافع ذاتى للاشتراك فيه. فبعد نواله درجة الدكتوراة جاء فى بداية ١٩٢٠ إلى برلين واشترك فى تحرير "Grenzboten" وراح يحتك بدائرة الشبيبة المسيحية المحافظة لنادى يونيو وللحلقة وكانت تتألف من محاربين سابقين أمثال شيدر نفسه. ان نظرة سريعة فى قائمة المواضيع التى عالجها الكاتب الشاب فى ١٩٢٠ — ١٩٢١ تعطى فكرة كافية. فهى تبدأ بتقويم أدبى لأوتو براون(٨) Otto Braun بمناسبة طبع مذكراته واشعاره ورسائله، ثم تتلو ذلك أربع مقالات عن الموسيقى (حول النزاع بين Busoni(٩) و Pfitzner(١٠)، وحول الجذور القومية للموسيقى الألمانية فى العصر الحاضر، وحول الموسيقى فى الحياة العصرية، وحول موسيقى ماكس ريجر(١١) Max Reger)، ثم أعمال أدبية من جديد (شعر وجدانى جديد، والطبعة الجديدة

لأعمال رودلف بورشاردت[١٢] R. Borchardt ومقدمة لعمل ج. ياكوب[١٣] G. Jacob: قصائد مترجمة لحافظ وعسكرى). وفوق ذلك فقد عالج شيدر تيارين اعتبرهما مفتنين على حد اقتناعه: إذ كتب مقالين حول رودلف شتاينر[١٤] Rudolf Steiner ومقالين آخرين حول رسول الانحطاط أوزفالد شبنجلر[١٥] Oswald Spengler ولم يفته أن يكتب كلمة تقدير عن «مثله الأعلى» ماكس ڤيبر؛ ففى عام ١٩١٩ بالذات كان قد صدر للأخير مؤلفان أثارا اهتمامه الشخصى أيضاً. وكتب شيدر حول هذين المؤلفين عام ١٩٤٩، بعد الكارثة الوطنية الثانية التى كان عليها أن يشهدها: «إن من كان يذهب آنذاك إلى الجامعة ليتعلم شيئاً حقاً وليشهد فى التعلم الحق حرية الفكر، فانه لن ينسى قط كيف مسه فى أولى سنوات ما بعد الحرب، وفى وسط الضجة التى بدأت حول نبوءة الانحطاط التى أرسلها شبنجلر، صوت قوى هادئ مرتين، صوت مسه فى الأعماق. وكان هذا الصوت يؤكد له صحة الدرب المطروق، وينير الطريق أمام تساؤلاته الغامضة ويكسبها نظاماً وجلاء، ويعطيه شجاعة وثقة لخوض الحياة الفكرية. لقد انطلق ذلك الصوت من كراسين، طبعا على ورق ردئ كما كان يقتضيه الظرف، وضمنا فى غلاف بائس أصفر. وكان المرء يقرأ الكراسين، ثم يعيد قراءتهما مرة بعد أخرى، ويناولهما للأصدقاء وقد تجعدت صحائفهما وامتلأت بالخطوط تحت السطور؛ أوكان يجمع القروش — وكان المرء عام ١٩١٩ لا يزال يحسب بالقروش — ليشتريهما بها ويقدمهما هدية للأصدقاء. وكان عنوان الكراس الأول «العلم كمهنة» والثانى «السياسة كمهنة». وكان يجمع بين الاثنين خليط من الموضوعية والحماس يسلبان اللب ويفحمان من الجملة الأولى.»[١٦] وكان هذان الكتيبان الدافع الظاهرى لقرار شيدر فى استبدال العلم بالسياسة وفى الإسراع إلى ميونيخ للمثول بين يدى المعلم الكبير. إلا أن هذه الخطة فشلت بسبب وفاة ڤيبر المفاجئة. فقد ظل شيدر فى برلين وراح يشترك بالاضافة إلى عمله التحريرى فى الدورات العلمية التى كان يعقدها اللاهوتى والفيلسوف البروتستنتى الكبير ايرنست ترولتش[١٧] Ernst Troeltsch الذى أصبح يرعى تراثه الفكرى بكثير من التقدير فيما بعد أيضاً.

وفى تلك الفترة كان قد التقى كذلك بعالمين وشخصيتين كان لهما أثر خارق فى تكوينه الفكرى: وكان الأول مؤسس حقل الدراسات الإسلامية فى ألمانيا، وزير الثقافة ك. هـ. بيكر[١٨] C. H. Becker، والثانى المؤرخ والعالم بالدراسات الإيرانية ى. ماركفارت[١٩] J. Markwart. ومن الطبيعى أيضاً أن يكرس شيدر أول بحثين كبيرين ألفهما لهذين العالمين: «النظرية الاسلامية فى الإنسان الكامل» — مهداة الى ى. ماركفارت (١٩٢٥) و«دراسات فى التوفيقية فى العصر القديم — دراسات إيرانية» — مهداة إلى ك. هـ. بيكر (١٩٢٦). أما ما سحره فى ك. هـ. بيكر فقد أعرب عنه شيدر عام ١٩٤٦ كمايلى: «يعود تأثيره المباشر على زملائه فى الاختصاص إلى دراساته التاريخية الدينية وما كان يتوصل إليه من نتائج فى ذلك. وكان منطقه الأساسى هو الحقيقة القائلة بأن للعصر الوسيط الغربى والشرقى مصدرى تراث مشتركين وهما الهيلينى والمسيحى، ففى الأول تلقى الجرمان هذا التراث مستغنين عن استقلالهم الفكرى، وفى الثانى تلقاه العرب مع تعديله بالعقيدة الإسلامية التى جاءوا واحتفظوا بها عند دخولهم عالم الحضارة القديمة.»[٢٠] وكتب شيدر عن ماركفارت الذى جاء كذلك من العهد القديم إلى الدراسات الايرانية، كتب عام ١٩٣٠: «وأثناء شرح الشاهنامه مثلا التى لم يكن يتعرض كثيراً لمضمونها الشعرى، كان يخوض ابحاثاً تستغرق عدة ساعات كان يعلق فيها، دون الحاجة إلى ما يدعم الذاكرة، على خطاء فى المتن، أو ملاحظة ميثولوجية، أو نقطة طوبوغرافية، فتصبح أبحاثه هذه مصدر علم وافر لايقدر بثمن.»[٢١] ويمكن اعتبار شيدر وريثاً للاثنين. وهكذا فقد أشرف على نشر مؤلف بيكر «دراسات إسلامية» (١٩٢٤)؛ كما أن بيكر أهدى شيدر الذى كان قد بلغ الخامسة والثلاثين إحدى كتاباته الأخيرة التى كانت تعالج أيضاً «تراث الأولين فى الشرق والغرب» (١٩٣١). وفى السنة نفسها خلف شيدر ماركفارت فى احتلال مقعد تدريس اللغات الايرانية فى برلين.

وفى محاضراته ودراساته الواسعة العديدة كان شيدر يتعرض دوماً إلى التراث اليونانى فى الشرق. وفى دراسة خاصة كرسها لاستاذه السابق فى كيل ف. ييجر بين بصورة تبعث على الاهتمام الاختلاف فى استمرار تأثير التراث اليونانى فى الغرب (الرومان) وفى الشرق (١٩٢٨)[٢٢]. فهنا (أى فى الغرب) نشهد القدرة على المرور ببعث فكرى جديد ناجم عن الاحتكاك (أى الرغبة التى لا حد لها فى التعلم) بالفكر اليونانى، بينما هناك (أى فى الشرق) لا نلمس بعثاً للقديم ناجماً عن التفاعل معه، وانما حفظاً وتخليداً له. «بينما ندرك لدى الرومان إرادة منفتحة للتعلم،

وانفتاحاً سخياً، لا بل خضوعاً صادق العاطفة للفكر اليونانى، فاننا نجد لدى الشرقيين أنه رغم تشبعهم الذى لا يقل عمقاً بالتراث الفكرى اليونانى الموروث، إلا انهم لا يملكون تلك النزعة الفكرية الخاصة بالرومان إلا فى حالات فردية استثنائية. ويعتبر الرومان مثلا أعلى لبقية الأمم الغربية حيث أنهم الأمة الأولى التى حققت فكرة الانسانية.»[٢٣] «أما ما تعلمه الشرقيون من الاغريق فقد استخدموه لأغراض عملية، وليس لتجديد ثروتهم الثقافية ولإحداث تغيير فى كيانهم الثقافى والعلمى.»[٢٤] إذن فلا وجود لفكرة الانسانية القائمة على بعث التراث القديم فى الشرق! وكتتمة لا هوادة فيها لهذا التسلسل الفكرى ظهرت دراسة شيدر الرائعة «الفرد فى الإسلام (١٩٢٩)».[٢٥] وجاء فيها: «ان اعلى قيمة يستطيع الوعى الانسانى تكوينها، وهى الحرية، لم تكن تعنى ولن تعنى بالنسبة للشرق إلا حرية النفس المنطوية على ذاتها السامية فى حد ذاتها وحيدة فوق خوف الحياة الأرضية وآلامها.»[٢٦]

وكانت لدى شيدر أيضاً أمور كثيرة مشتركة بينه وبين ماركفارت فهناك أولا نفس المنطق: إذ انتقل كلاهما من حقلى العهد القديم واليونانية القديمة إلى حقل الدراسات الايرانية، كما فعل أيضاً تيودور نولدكه[٢٧] Th. Nöldeke وب. دى لاغارد[٢٨] P. de Lagarde اللذان كان لهما أثر كبير فى تحويل شيدر إلى عالم بالدراسات الايرانية — وهو الطريق الوحيد الذى يمكن طرقه ليمكن الباحث من التغلب على مشاكل حقل الدراسات الايرانية. كما أن حب ماركفارت لمعالجة الوجوه اللغوية والتاريخية والدينيـــة والاثنوغرافية لمسألة ما، بحيث يضع قدماً فى ايران والاخرى فى آسيا الوسطى أو الصين، صفة تمتاز بها دراسات شيدر الاختصاصية. وأود هنا أن أشير فقط إلى عمله «ايرانيكا Iranica». وكماركفارت فان شيدر أيضاً لم يكن يميل إلى نشر النصوص الطويلة المستقلة.[٢٩] وكان اهتمامهما الحقيقى عمل دراسات نقدية للنصوص المنشورة أو نشر مواضع معينة من النصوص تتعلق بالمسائل التى كانا يعالجانها.

لقد كان طريق شيدر من الحسن البصرى (اطروحة الدكتوراة، ١٩١٩) إلى حافظ (بحث اجازة التدريس الجامعى، ١٩٢٢) على خط ميله الخاص إلى الظواهر الفكرية على الحد الفاصل بين الدين وعلم الجمال (الشعر). وكان دانتى هو البداية كما سبق وذكرنا. أما المراحل الاخرى فهى: ر. بورشارت[٣٠] R. Borchardt (وهو مترجم دانتى أيضاً)، وهوجو فون هوفمانزتال[٣١] H. v. Hofmannsthal ور. ا. شرودر[٣٢] R. A. Schröder وحافظ وغوته وأخيراً (وابتداء من ١٩٤٦) ت. س. ايليوت[٣٣] T. S. Eliot وظل بحث اجازة التدريس الجامعى «دراسات حول حافظ» محفوظاً غير منشور (ويذكر شيدر فيه ج. ياكوب[٣٤] G. Jacob وهيلموت ريتر[٣٥] H. Ritter، كأستاذيــه الأدبيين)[٣٦]. ومما يضاعف الشعور بالأسف لعدم نشر هذه الدراسة أن شيدر يبدو فيها عارفاً بجميع الشعر الفارسى الكلاسيكى وقادراً على التمييز بين العناصر الاسلوبية والفردية لدى الشاعر الفارسى. إن البؤس الذى يجب أن ينجم عن معالجة منعزلة لشاعر فارسى يتضح فى النقد الذى نشره شيدر حول دراسة هـ. ماسيه[٣٧] H. Massé عن الشاعر سعدى فى مجلة «الأسلام» Der Islam، مجلد ١٤، ١٩٢٤، ١٨٥ — ١٩٠.

وبالحصول على إجازة التدريس الجامعى عام ١٩٢٢ بدأ شيدر الذى بلغ السادسة والعشرين الآن مدرجه المهنى اللامع فى الجامعة كباحث وأستاذ. ويمكن تقسيم نشاطه العلمى إلى ثلاث مراحل: مرحلة برسلاو—كونغزبيرغ (١٩٢٢ — ١٩٢٦ — ١٩٣٠)، مرحلة برلين (١٩٣١ — ١٩٤٤) ومرحلة غوتنغن (١٩٤٦ — ١٩٥٧). وكانت الاولى أهم المراحل واكثرها انتاجاً. كان فى بريسلاو قد اكتسب معرفة مدهشة فى ميادين اللغات السامية والدراسات الايرانية وعلم اللغات المقارن والدراسات التركية وتاريخ الأديان، وعلم الأديان والفلسفة بالدراسة الذاتية، معززاً معرفته بالاتصال بذوى الاختصاص كل فى حقله (وقد تحولت هذه الاتصالات بعد ذلك إلى صداقات). وبالاضافة إلى المذكورين فقد كان يستشير الباحثين التالين: ج. بيرغشترسر[٣٨] G. Bergsträsser (اللغات السامية)، ر. كيتل[٣٩] R. Kittel (الدراسات اليهودية)، ا. هيلليبرانت[٤٠] A. Hillebrandt (حقل أبحاث الفيدا)، ف. تومسون[٤١] V. Thomsen (علم اللغات المقارن، والدراسات التركية)، هـ. ڤينكلر[٤٢] H. Winkler (علم اللغات المقارن)، ف. بانغ[٤٣] W. Bang (الدراسات التركية والمانوية)، ى. ستنتزل[٤٤] J. Stenzel (الفلسفة القديمة)، ر. رايتزنشتاين[٤٥] R. Reitzenstein (التوفيقية الدينية القديمة)، وهـ. س. نيبرغ[٤٦] H. S. Nyberg (الغنوصية الإسلامية، الدراسات الايرانية). وتدل مقالاته النقدية المفصلة فى مجلة «الاسلام» Der Islam (المجلدات: ١٣—١٥) وكذلك فى «الحوليات السنوية المجريـــة» "Ungarische Jahrbücher" (المجلد الخامس) على أنـه كان قادراً لا على الكتابة كباحث اختصاصى فحسب،

وانما فوق ذلك على تطوير البحث فى المسائل التى تعرضت لها الكتب التى كان يقرظها. وفى تلك الفترة أيضاً نشأت دراساته الطليعية الخاصة حول المانوية: «مساهمات ايرانية» و«عزرا الكاتب».

كان حسن البصرى وحافظ منطلق شيدر لدراسة التصوف الاسلامى[٤٧] والغنوصية الاسلامية (مبتدئاً بحركة الباطنية)[٤٨] وإذ تعرف على الحقل ودخله من الدراسات الرائعة التى ألفها ل. ماسينيون[٤٩] L. Massignon وتور أندرى[٥٠] T. Andrae ور. أ. نيكولسون[٥١] R. A. Nicholson وه. س. نيبرغ، وضع نصب عينيه مهمة متابعة تطور «فكرة شرقية قديمة مقتبسة من الحضارة الهيلينية حتى تشكيلها التأملى الكلاسيكى فى الغنوصية الإسلامية»: أما هذه الفكرة فهى فكرة الانسان الكامل (النظرية الاسلامية للانسان الكامل، أصلها وتشكيلها الشعرى: "Die islamische Lehre vom Vollkommenen Menschen, ihre Herkunft und ihre dichterische Gestaltung" فى مجلة جمعية المستشرقين الألمانية ZDMG, Bd. 79, 1925, 192—268). ومن هنا وجد طريقه إلى المانوية. ومنذ اكتشف العبقرى ف. ك. مولر[٥٢] F. W. K. Müller بين مخطوطات أحضرها معه عام ١٩٠٤ — ١٩٠٥ من تورفان فى شمالى سينكيانغ مؤلفات مانوية أصلية بثلاث لهجات ايرانية وبالتركية حصلت الأبحاث المانوية على دوافع جديدة. ويجدر بالدرجة الأولى هنا أن نذكر أعمال اللغوى الكلاسيكى فى كوتنغن ر. رايتزنشتاين الذى اشترك مع مؤسس معهد الدراسات الايرانية فى كوتنغن ف. ك. أندرياز[٥٣] F. C. Andreas فى دراسة المكتشفات الجديدة وتقييمها وشرحها. وقد أثرت نظريته فى سر الخلاص الايرانى[٥٤]، الذى يرى أنها الأساس الذى تقوم عليه الزرادشتية والمانوية وطقوس العبادات الهيلينية، قلنا إنها أثرت كثيراً على شيدر. وقام بينهما سيل من الرسائل أدى بعد حين سريع إلى تعاون وثيق. وبالاشتراك مع رايتزنشتاين أصدر شيدر الآن عملا ذا أهمية هائلة عولجت فيه لأول مرة نظرية الانسان الأول (وقد عالج شيدر النظريات الايرانية)[٥٥] وكان ذلك عام ١٩٢٦. غير أن طريقيهما انفصلا بعد حين. فبعد أن انشغل شيدر بدراسة للمصادر المانوية لم يعد قادراً على موافقة رايتزنشتاين على موضوعه الكلى الخاص «بسر الخلاص». وقرر أن يجمع نتائجه الخاصة وينشرها. وبذلك نشأت دراسته المهداة إلى ى. شتينتزل J. Stenzel «الشكل الأصلى والتطورات التالية للنظام المانـوى»[٥٦] "Urform und Fortbildungen des manichäischen Systems" وذلك عام ١٩٢٧، وقد جعلته الموقظ الحقيقى لفكر مانى. وقد حكم رفيق شيدر القديم فى البحث نيبرغ عام ١٩٣٥ على هذا الكتاب بالكلمات التالية: «إن شرف الأولوية فى إحلال النظام فى هذه الفوضى (أى فى النظريات السائدة حتى ذلك الحين حول طبيعة المانوية الحقيقية — المؤلف) يعود إلى المستشرق الألمانى الشاب ه. ه. شيدر. فبه فازت أبحاث المانوية بقوة من الدرجة الأولى تمتاز بشروط غير عادية للقيام بأعبائها الهائلة. وقد بدأ مدرجه العلمى بصفته مؤرخاً دينياً كتلميذ لرايتزنشتاين ... ثم ما لبث أن أنفصل عنه فيما بعد ليشق طريقه الخاص بنفسه. وفى عام ١٩٢٧ أصدر فى لايبزغ بحثاً عرض فيه رأيه فى مسألة المانوية (الشكل الأصلى.. الخ) وهو ليس بحثاً واسعاً — ٩٢ صفحة — ولكنه بدون شك أهم بحث برنامجى ألف حتى الآن حول مسألة المانوية. فبالانطلاق من الكساندر لليكوپوليسى[٥٧] Alexander von Lykopolis الذى يعرض الافكار الأساسية لنظام مانى دون أى غلاف اسطورى، يسعى إلى تحديد العلاقة بين المحتوى النظرى للمانوية والحواشى الاسطورية المحيرة التى تظهر فى كل مكان ولا تخلو منها كذلك نصوص مخطوطات تورفان سواء فى عرض النظرية أم فى التراتيل. ثم يستنتج أن مانى أقام دينه على نظام فلسفى عقلانى واضح، يهدف إلى إعطاء تفسير للعالم والحياة وإلى منح البشر المعرفة، γνῶσις، التى كانوا بحاجة إليها للخلاص. وأمكن التعبير عن هذا النظام بكلمات عقلانية واضحة، فقد كان بلاغة عقلية، λόγος بالمعنى الفلسفى الاغريقى. ولايصال هذه التعاليم إلى البشر، استخدم مانى اصطلاحات اسطورية ميثولوجية. وبالرجوع إلى تصورات البشر المألوفة استخدم الصور الميثولوجية المتداولة فى الاوساط التى كان يخاطبها كعناصر اسلوبية تعبيرية. وهكذا فالى جانب كلامه العقلانى الفلسفى λόγος قدم الاسلوب الميثولوجى μῦθος كما فعل أفلاطون قبله. وكانت هذه الفكرية عبقرية بحيث جعلت الميثولوجيا المانوية مفهومة من حيث المبدأ مرة واحدة.»[٥٨]

ويربط بين المؤلفين «عزرا»[٥٩] و«مساهمات ايرانية»[٦٠] (١٩٣٠) نفس الموضوع الرئيسى: ايران والكتاب المقدس، وكذلك شخصية الانسان الرئيسى الذى يدور حوله البحث. ففى تحليل فلهوى لكلمة Sōpēr «الكاتب» يتم البرهان على أن عزرا، المجدد الفكرى للجالية اليهودية بعد النفى البابلى، استخدم هذا اللقب كدلالة رسمية على ظيفته

Yea, East is East and West is West
And never the twain shall meet,
Till Earth and Sky stand presently
At God's great judgment seat.
But there is neither East nor West,
Border nor breed nor birth,
When two strong men come face to face,
Though they come from the end of the earth.

In herzlicher Dankbarkeit für gütig gewährte
Gastfreundschaft und Fürsorge
Marburg 4./5. Mai 1949 Hans Heinrich Schaeder

هانس هاينريش شيدر.
نشكر أرملة الأستاذ المرحوم، الدكتورة جريته شيدر، التى وضعت هذا التصوير تحت تصرفنا.

ومنصبه الادارى فى المملكة الأخيمينية. إلا أن الجالية اليهودية اتخذت هذا اللقب بمعنى «الكاتب العالم». وبذلك يصبح هنا لقب «الكاتب» رمزاً لمكانة عزرا الفريدة الخاصة بين الحكومة الايرانية والمجتمع اليهودى. إن ما فتن شيدر فى دراساته للكتاب المقدس هو انجاز اليهود الفريد من نوعه فى حقل الدين، ذلك الانجاز الذى يعتبره مضاهياً لانجاز الإغريق فى الميدان الفكرى (ولانجاز الألمان فى حقل الموسيقى). إن العملين («عزرا» و«مساهمات ايرانية») لا يعتبران رمزاً لطريقة بحث شيدر فحسب، وانما كذلك لطبيعته الفكرية: فهنا يؤدى الجو اللاهوتى الذى نشأ فيه شيدر فى منزل والديه إلى ايقاظ الأهتمام بعلم الدين الذى يمثل بدوره وفى الوقت نفسه ربطاً بين الدراسات السامية والدراسات الايرانية ويطرح بذلك وجهات نظر جديدة فى التاريخ العالمى! لقد ظلت «مشكلة ايران والكتاب المقدس» حتى وفاة شيدر القضية الرئيسية التى تشغل باله. وقد صمم سلسلة من الدراسات الخاصة الاخرى حول هذه المسألة. إلا أنه لم يتمكن لسوء الحظ من نقل الافكار الجاهزة فى فكره إلى الورق. ومع ذلك فان المؤلفين غزيران جداً من الناحية اللغوية البحتة أيضاً. فقد أدرك شيدر لأول مرة كنة «الآرامية الامبراطورية» (كان ماركفارت هو الذى وضع هذه التسمية). والمقصود هنا هو لغة ادارية موحدة كانت تستخدم فى جميع دواوين الدولة الأخيمينية وتخلو من أى اختلاف فى اللهجة ولم تكن لغة للمخاطبة وإنما للتدوين وتتألف من رموز صورية يستطيع كل قوم قراءتها بلغته الخاصة. وفى جدال طويل مع ف. ك. اندرياز أظهر شيدر أن الكلمات والأسماء الايرانية فى «الآرامية الامبراطورية» لم تكن متقدمة كثيراً فى طريق تطورها إلى اللغة الفارسية

الوسطى (المساهمات الايرانية، ٢٥٥ — ٢٧٣). ويربط بحثه حول تاريخ تطور الاصطلاح العربى «زنديق» مؤلفه «المساهمات الايرانية» (٢٧٤ — ٢٩١) بمؤلفاته المانوية. والأكثر أهمية بالنسبة لتاريخ الأديان هو رأى شيدر النقدى حول مسألة التاريخ الأصلى للتعميد المسيحى. فقد استطاع أن يثبت بطلان موضوعة رايتزنشتاين القائمة، وهى اشتقاق تعميد يوحنا وتعميد المسيحية الأصلية فى تنوعه من التعميد المانوى: إذ أن التعميد المسيحى جاء من التعميد اليهودى لمعتنق الدين الجدد.(٦١)

لقد أفرد شيدر «لقوة الشاعر التنظيمية» مكانة خاصة. فهو يرى أن الشاعر يستطيع ويجب أن «يعطينا ما لا يستطيع أن يعطينا إياه العلم التجريبى فى البحث والنقاش والإفصاح ولا الفلسفة فى المعادلات التجريدية التى تستخدمها فى لغتها المدرسية: ألا وهى الرموز التى لا ينضب معينها والتى تشبع روحنا وتهدئ من قلق خاطرنا، الرموز التى تشير إلى علاقات كل شئ بكل شئ. إن وحدة الحياة، والعلاقات الأزلية والبسيطة بين الله والعالم، وبين العالم وال«أنا»، بين الاجتماع والانفراد، إن هذه الأمور هى التى تشغل بال الشاعر والتى — بتشكيلها والتعبير عنها — يربطنا بالمطلق».(٦٢) وهكذا فقد افتتن شيدر لأمد طويل بالحوار الدائر لدى ر. ا. شرودر بين الانسانى والمسيحى، بين الإنسان المتعشق للجمال والمتدين. وقد أهدى له — بالاضافة إلى بضع دراسات — عام ١٩٣٨ كتابه «تجربة غوته للشرق» وعام ١٩٤٨ الكتاب الذى ألفه مع زوجته «طريق إلى ت. س. إيليوت»؛ وكما سبق وقلنا فان ر. ا. شرودر مترجم أعمال ايليوت أيضاً.

وفى فترة بريسلاو—كونغزبيرغ كان شيدر شديد التعلق بهوغو فون هوفمانزتال. وقد كرس له دراستين وكتاباً ضخماً كان قد أعلن عنه عام ١٩٣٣، غير أنه لم يسمح بنشره، وقد وصف فيه طريق هوفمنزتال من جو جمالى خالص إلى احتلال العالم الفكرى الغربى، إلى الارتباط الشخصى بقيمه الأخلاقية والدينية. ويكتب شيدر فى رثائه لهوفمنزتال عام ١٩٢٩: «لقد كان شاعراً يحيل القدرة اللانهائية على التجربة والألم فى طبيعته وفى جيله منذ بداية الظهور إلى فكرة خالصة ويشكلها فى كلمات خالصة، شاعراً انفتح أمامه — بفضل وعيه الطبيعى لثبات النظام الأخلاقى — الطريق إلى عالم من الأشكال يحتوى جميع المناحى الانسانية على اختلاف ألوانها، وهو طريق اجتازه بطاقة تهذيب ذاتى للنفس تعتبر فريدة فى عصرنا.»(٦٣) واصبح هوفمنزتال شاعر قدره أيضاً. لقد استيقظ الاهتمام بأعمال هوفمنزتال منذ عام ١٩٢٧ عندما اشترك شيدر بدراسة هذه الأعمال مع الباحثة الشابة المختصة بالشاعر غريته ڤارانيتش(٦٤) Dr. Grete Waranitsch (المولودة عام ١٩٠٣) التى أصبحت منذ ذلك الحين حرمه الوفية المضحية ورفيقة عمره وشريكته فى البحث فى حقل الأدب.

لقد بدأت الفترة البرلينية بداية تعد بالآمال والوعود الزاخرة. فقد استطاع شيدر الآن أن يوجد مع كثير من أصدقائه (ك. هـ. بيكروف. بانغ وغيرهما) فى مكان واحد. كما أن زملاء القسم فى تلك الجامعة البارزة استقبلوه بحفاوة وود كبيرين. وأصبح «جاره» المباشر بعد حين استاذه الفاحص السابق فى بريسلاو وسلفه فى كونغزبيرغ ريشارد هارتمان(٦٥) Richard Hartmann وسرعان ما أصبح شيدر عضو الندوة الشهيرة "Kränzchen". ويدل فهرس اسماء ومواضيع أعضاء هذه الندوة (ويظهر اسم شيدر كثيراً فيه) الذى طبع عام ١٩٣٩ على مدى نشاط وأهمية هذه المؤسسة الخاصة التى انشأها الاساتذة البرلينيون بالنسبة للتطور العلمى. وأصبح شيدر ناشر عدد كبير من المتسلسلات النشرية التى يجب أن نخص بالذكر منها «الأبحاث الايرانية Iranische Forschungen» و«امبراطورية المغول العالمية Das Mongolische Welt-reich». ومن مؤلفاته الخاصة فى تلك الفترة نذكر: تحقيقه ودراسته لنقوش آريارامنس الفارسية القديمة(٦٧)، ودراسته الخاصة بسلف مانى: باردسانس الرهاوى، وأربع دراسات من حقل الأديان الشرقية (زرادشت — المانوية — محمد فى OLZ ١٩٣٢، ص ١١٧٧ — ١١٨٥؛ وDLZ ١٩٣٢، ص ٢١١٣ — ٢١٢٧) وأخيراً الدراسة «ايرانيكا» Iranica(٦٩) ويذكر شكلها الخارجى بمؤلفه «دراسات ايرانية»: فهى تحتوى على مسألتين منفصلتين من حيث الزمان والمكان (وهما اللقب الأخيمينى «عين الملك»، ص ٣ — ١٩، والاسم الصينى 'Rom' Fu-lin من عهد T'ang، ص ٢٤ — ٦٨)(٧٠) وبحثان آخران أيضاً؛ وتتصل جميع هذه الموضوعات بالمانوية. وبفضل مقدرته الخاصة فى ايجاد الصلات والروابط، أدرك شيدر كلمة frwm فروم (Frōm) فى البارسية والصوغدية وهى الكلمة التى سبق ا ب. بيليوت(٧١) P. Pelliot أن طالب بأنها الشكل الايرانى الشمالى الشرقى لكلمة 'Rom' Hrōm فى الايرانية الوسطى وهى الكلمة التى يقوم عليها اسم Fu-lin الصينى. والمهم أيضاً البحثان الآخران حيث يبحث فى الأول (بالنفى) مسألة التعميد المانوى المزعوم (ص ١٩ — ٢٤)، وفى الثانى يتناول بالبحث مذهب الديناوارية التابع للمانوية

الشرقية. واستطاع أن يبرهن بالحجة القاطعة أن مؤسس هذا المذهب هو سداد أورمزد حوالى سنة ٦٠٠ ق.م.

لقد ختم شيدر محاضرة افتتاح مدرجه التدريسي فى جامعة لايبزغ بعنوان «فكرة تاريخ الأديان الشرقية» (٣١/٥/١٩٣٠؛ لم تنشر؛ وكان شيدر قد جاء إلى لايبزغ خلفاً لـا. فيشر[٧٢] A. Fischer) بالكلمات التالية: «إن الحوار بين المسيحى والإنسانى هو الموقف الذى تواجهه حياتنا الفكرية». ولم تكن هذه الجملة مجرد كلمات «أكاديمية» فحسب، وانما كانت اعترافاً ذاتياً عما يؤمن به بنفسه. وعندما نطق بهذه الكلمات كان الاتجاه المسيحى الذى بدأ فى بريسلاو قد ولى. وكان الجانب الإنسانى هو الفائز فى الصراع. وكانت فكرة الثقافة الإنسانية قد طرحت على شيدر بواسطة غوته، الذى كان قد تمكن من اختيار سعة افق التنبوئى من قبل أثناء عمله على أطروحة اجازة التدريس الجامعى حول حافظ وشعره: ونعنى بذلك حكم غوته على شعر حافظ. لقد رافق الكتاب المقدس غوته —كما رافق شيدر— طيلة حياته؛ وكان —كشيدر أيضاً— يعرفه بجميع تفاصيله. ورغم أنه كان يعتبره وحى منزل من الله، ولكنه لم يكن بالنسبة مصدر الوحى الوحيد، تماماً كما كان شيدر يرى ذلك أيضاً فى تلك الفترة. وبذلك أصبح غوته بالنسبة لشيدر الضمانة الكبرى لديانة الفكر تلك، التى اعتقد أنها توحد فى ذاتها بين العلم والايمان.

ثم جاءت فترة ١٩٣٣ — ١٩٣٤. وبقى شيدر فى برلين وتولى مؤقتاً مهمة إدارة معهد الدراسات الشرقية (١٩٣٣—١٩٣٥). إنه لا يستطيع الحياة دون أن يتوفر لديه حقل واسع من النشاط والفاعلية، حتى وإن اضطر فى سبيل ذلك إلى دفع ثمن من التكيف للوسط الجديد وخداع النفس والتخلى عن امتلاك خط واضح. وأخذت الصراعات الداخلية تشوش عليه وقدرته على التركيز. ورغم أنه نشأت مساهمات هامة فى حقل تاريخ اللغة والكتابة الايرانية[٧٣]، وفى حقل النقوش الايرانية[٧٤]، ودراسات تاريخية — طوبوغرافية مليئة بالآراء المحفزة[٧٥]، وتقييم لتعاليم زرادشت[٧٦]، ودراسة حول الزرڤانية[٧٧]، ودراسات عن المانوية[٧٨] وعن المسيحية[٧٩]، وأبحاث عديدة، منها ما يعالج أيضا مشاكل العالم الشرقى[٨٠] منها ما يتناول أبحاث الاستشراق الألمانية[٨١] — إلا أنه لم يكتب لأى من هذه الموضوعات المطروقة أن ينمو ويترعرع. وهو فى جميع الصعوبات التى يواجهها يجد العزاء لدى غوته. فقد جذبا بسحر الشرق — ثم الشعور بالغربة وعملية الاندماج فالابتعاد التاريخى ومحاولة انقاذ الذات باتخاذ «السلوك الانتاجى» فى زمن عاصف — هنا اكتشف شيدر عند غوته عدة مشكلات كمشكلاته نفسها. ومن اكثر المسائل أهمية بالنسبة لشيدر فى ذلك العهد مفهوم غوته حول تاريخ العالم[٨٢] — وهى المسألة التى كان عليها أن تصبح العمل «المنتج» الذى سيشغل شيدر منذ الآن. وإذا كان فى الماضى قد رأى التاريخ بالدرجة الأولى كتاريخ للافكار والأديان، فقد أصبح التاريخ السياسى يحتل المرتبة الأولى الآن — وبعد أن شهد السلطة السياسية. وكمعلمين يهتدى بهم فى هذا الاتجاه اختار ادوارد غيبون[٨٣] Edward Gibbon وليوبولد رانكه[٨٤] Leopold Ranke، وياكوب بوركهارت[٨٥] Jacob Burckhardt ويوليوس ڤلهاوزن[٨٦] J. Wellhausen وڤلهلم (ڤاسيلى ڤلاديميروڤتش) بارتولد[٨٧] Wilhelm (Vasilij Vladimirovič) Barthold. وكان الموضوعان الرئيسيان: «الامبراطورية الفارسية الكبرى» و«محمد» (دخول العرب فى التاريخ العالمى). ولكن الموضوعين لم يتخطيا حدود الدراسات الأولية الصغيرة[٨٨]. ومع ذلك فانهما يستحقان القراءة حتى فى هذه الصيغة. وأود هنا أن أشير فقط إلى التفسير الذكى لعبارة «فى العام نفسه» فى نقش دارا. غير أن العمل على غوته و«ديوانه» جاء بثماره أيضاً. فقد نشأ من ذلك أعظم مؤلف له فى هذه الفترة: «تجربة غوته للشرق»[٨٩] "Goethes Erlebnis des Ostens"؛ وفى أعوام حياته الأخيرة رسم أن يصدر طبعة ثانية يوسع فيها الفصلين: «غوته والكتاب المقدس» و«النظرة الحياتية والشكل الوجدانى عند حافظ».

ثم جاءت فترة غوتنغن وهى فترة الهبوط (١٩٤٦—١٩٥٧). فقد ذكرته الاعوام التى اعقبت الحرب العالمية الثانية كثيراً وبصورة حية جداً بتجاربه كطالب يبحث عن الحقيقة بعد انهيار الدولة والعقيدة السائدة بعد الحرب العالمية الأولى. وهكذا فقد رأى من واجبه أن يسعف هذا الشباب بالعون فى المحاضرات العامة ذات الصبغة الانسانية من حقل التاريخ الفكرى والتاريخ السياسى الأوروبى والأوروبى الاسيوى. وقد سعى بوجه خاص إلى تمهيد الطريق أمام الجيل الجديد من مواطنيه للتعرف على ت. س. إيليوت وعلى المؤرخ الجامع ا. ج. توينبى A. J. Toynbee وكثيراً ما كان مزاجه يدفعه إلى التفوه بأقوال لا مبالاة فيها، كانت تفهم خطأ أحياناً، وتثير له المتاعب الكبيرة من جهات مختلفة، وكان من نتيجتها أيضاً أنه منع عن القاء الخطب مدة عام تقريباً. وقد سبب له هذا

وغيره من التجارب المأساوية شعوراً بالأسى والكدر، وأضيف اليه المرض والآلام العضوية التى لم يعد قادراً على الخلاص منها. وبذل محاولات يعتريها التشنج لتحقيق جزء من مشاريعه على الأقل. إلا أنه لم يتمكن من تأليف بحث جديد عن أناشيد الـ Gathas الزردشتية على الورق، ولا من تحقيق مشروعه الكبير فى تأليف دراسة تاريخية حول دخول العرب فى التاريخ العالمى؛ ولم يعرف إلا فصل منه على شكل محاضرة، وهو الذى عالج فيه القبائل الآوارية الاسيوية Avaren. ولم تتحقق كذلك محاولاته لوضع كتاب فى قواعد الفارسية الوسطى ودراسة حول التصوف الإسلامى، كما لم يتمكن من تأليف بحث شامل جديد عن المانوية استناداً إلى المصادر الجديدة(٩٠).

كانت آخر تجربة شعرية لشيدر هى أعمال ت. س. ايليوت التى تعرف عليها منذ عام ١٩٤٦. وأصبح ايليوت بالنسبة له ما كانه هوفمنزتال فى فترة بريسلاو — كونغزبيرغ وما كانه غوته فى الفترة البرلينية. وبذلك نشأت دراساته العديدة حول ايليوت وكذلك الكتاب الذى اشترك مع زوجته فى تأليفه «طريق إلى ت. س. ت» ايليوت "Ein Weg zu T. S. Eliot" (هاملن، ١٩٤٨، ١٦٠ صفحة). أما الشئ الذى فتن شيدر فى ايليوت فهو التغلب بقوة الشعر على عصره وأهواله فى «الرباعيات الاربع». فكما فعل بيتهوفن فى رباعياته الأخيرة: السمو فوق صعيد الموسيقى بوسائل الموسيقى نفسها، أراد ايليوت أن ينير بوسائل الشعر عالماً سامياً أعلى من مستوى الشعر نفسه، لا يمكن ادراكه إلا بالايمان. وهنا يظهر التحول الدينى لأول مرة، ذلك التحول الذى يتم فى شيدر نفسه فى أعوامه الأخيرة. ويتحقق ختام ذلك بانتقاله إلى المذهب الكاثوليكى عام ١٩٥٥.

كتب شيدر فى رثائه لماركفارت عام ١٩٣٠: «لم يكن معلما فى المعنى المألوف للكلمة. ومن حضر محاضراته ودروسه كمبتدئ أصيب بالدوار. ولكن كلما حاول المرء أن يتعلم عنده، كلما ازداد فهمه له.»(٩١) غير أن هذه الكلمات تنطبق تماماً عليه نفسه. إذ أن كاتب هذه السطور يستطيع أن يشهد أنه فى درس واحد لمدة ساعتين فى مادة الفارسية الوسطى حدث «عرضا وبالمناسبة» تناول مسائل أخرى أيضاً كمشاكل الأدب الفرنسى الحديث، وتاريخ الصين القديم، والتاريخ الروسى، وتصنيف اللغات الأفريقية وغير ذلك، تبعها نقاش لآراء شبنجلر وف. ك. أندرياز ودوستويفسكى وغيرهم أيضاً. ولم يكن لشيدر تلامذة أتباع. ومن استطاع أن «يصمد» لديه، كان لا بد أن يكون قد جاءه وهو باحث تام الاعداد. ورغم أنه يوجد عدة علماء يشعرون بالانجذاب إليه، ويقدرونه كأستاذهم — إلا أنه لا توجد له مدرسة مستقلة به. فقد كان أكثر عالمية وأوسع شمولا من أن يعطى مدرسة ما اتجاهاً معيناً. وكان شديد التركيز على نفسه شديد الاندفاع. وكان يعيش دوماً بين الحدود المتطرفة. وقد اشتهرت الألقاب الوصفية "Epitheta" التى كان يبدعها من وحى اللحظة ويسجلها كتابة فوراً، وكان يصف فيها افكار شركائه فى البحث، وتلامذته أيضاً. وكان بحثه الدائم عن «المواهب الجديدة» الناجم عن حسه الفطرى يؤدى إلى إحساس «ذوى مواهب الأمس الجديدة» بالكبت والإهمال إزاء «مواهب اليوم» و«الغد»، رغم أن استعداده الودى للعون وحبه للضيافة لم يكن لهما حد. غير أن كل لقاء معه، سواء أكان ذلك فى الدرس، أم فى منزله، كان دوماً تجربة لا تنسى، واثراً للمعرفة وتصحيحاً للرؤية وحافزاً لاكتشاف أفكار جديدة(٩٢).

إن قائمة من المؤلفات المهداة إليه وأسماء مؤلفيها الذين يمثلون حقولا مختلفة عديدة لتعتبر أفضل دليل على تأثيره على البيئة المحيطة به:

1926: Joachim Wach, Die Typenlehre Trendelenburgs und ihr Einfluß auf Dilthey. Tübingen.

Eberhard Zwirner, Zum Begriff der Geschichte. Eine Untersuchung über die Beziehungen der theoretischen zur praktischen Philosophie, Leipzig.

1928: Martin Plessner, Der Oikonomikos. Heidelberg.

1931: C. H. Becker, Das Erbe der Antike im Orient und Okzident, Leipzig.

Julius Stenzel, Metaphysik des Altertums. München und Berlin.

Wilhelm Eilers, Gesellschaftsformen im altbabylonischen Recht, Leipzig.

Günther Raphael, Quartett Nr. 3 in A-dur für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 28, Leipzig.

H. S. Nyberg, Hilfsbuch des Pehlevi, II. Glossar, Upsala.

1934: P. Kraus, Beiträge zur islamischen Ketzergeschichte. Das Kitāb az-zumurrud des Ibn ar-Rāwandī, Rom (Rivista, Bd. 14, 93–379).

Hans Jakob Polotsky, Abriß des manichäischen Systems. Stuttgart. (Pauly-Wissowa, Real-Encycl., Suppl, VI, 241–72)

1943: Bertold Spuler, Dic Goldene Horde, Leipzig.

وبعد وفاته:

لقد كان شيدر يتمتع بطلاقة فى أغلب اللغات الأدبية الأوروبية والأسيوية (بما فى ذلك الروسية والصينية). إلا أنه كان كذلك بليغاً فى الألمانية — وهو شئ نادر فى تاريخ أدب الاستشراق! وكان حماسه للروائع العلمية التى كان يبدعها زملاؤه فى الاختصاص من الاجانب يبلغ حداً بحيث لم يكن يعتبر الأمر مضيعة للوقت فى أن يترجم دراسات موسعة بكاملها إلى الألمانية ليتيح بذلك الفرصة أمام الاوساط المثقفة الألمانية للاطلاع على هذه الكنوز(٩٣).

لقد كتب صحافى سويسرى عام ١٩٢٨ بمناسبة محاضرة ألقاها شيدر فى زوريخ ما يلى: «إن الجمهور العام لا يعرف حتى الآن إلا جزءاً يسيراً من علمه ومعارفه ... إلا أن قسما كبيراً منها يكمن كوعود ضخمة أو مشاريع لم يكتمل اكثر من نصفها، وكل ذلك أجزاء من برنامج هائل لا يمكن لإنسان واحد أن يحققه إلا إذا اقتصد فى قواه بعناية. وهنا يكمن الخطر؛ إذ أن قوة هائلة مدمرة للذات تنبض فى جوانح شيدر؛ وهى تبرق فى كل لحظة فى نقده، إلا أنها، كما أكد لى وكما اعتقد، اكثر ما تكون تأثيراً فى محاضرته وإلقائه الشفوى.»(٩٤)

ومما يؤسف له أن الأمر حدث كما تنبأت به هذه الكلمات العرافة. مما يؤسف له؟ كلا، إذ لم يكن بالوسع أن يكون الأمر غير ما كان عليه! ونحن، الذين كان من حظنا أن نشهد شيدر، مدينون لهذا التنبؤ فى أن تصبح هذ الأجزاء الرائعة تراثنا المشترك.

ترجمة: محمد على حشيشو

تعليقـات

١) كارل ياكوب بوركهارت: مؤرخ وديبلوماسى وكاتب سويسرى ولد فى بازل عام ١٨٩١. انتدبته عصبة الأمم فى دانزيغ من ١٩٣٧ حتى ١٩٣٩. أصبح رئيساً للصليب الأحمر الدولى من ١٩٤٤ حتى ١٩٤٨، ثم وزيراً مفوضاً فى باريس من ١٩٤٥ حتى ١٩٤٩ له عدة مؤلفات ادبية وتاريخية.

٢) من مقال نشره بوركهارت حول هانز هاينريش شيدر فى الصحيفة السويسرية Die Tat, Zürich, 25. 3. 1957.

٣) ڤيرنر ييجر: عالم باللغات القديمة ولد فى منطقة راينلاند عام ١٨٨٨ وتوفى عام ١٩٦١. عمل استاذاً فى بازل وكيل وبرلين وشيكاغو وكامبردج (ماساتشوستس). برز بوجه خاص بفضل دراساته فى الفلسفة اليونانية وتاريخ الفكر اليونانى.

٤) فريتز كيرن: مؤرخ ولد فى شتوتغارت عام ١٨٨٤ وتوفى فى ماينز عام ١٩٥٠. أصبح عام ١٩١٤ استاذاً فى فرانكفورت على الماين ثم انتقل إلى بون عام ١٩٢٢. انطلق من تاريخ الدساتير الوسيطية وحاول وضع تاريخ عالمى للفكر.

٥) ماكس ڤيبر: عالم اجتماعى ألمانى ولد فى ايرفورت عام ١٨٦٤ وتوفى فى ميونيخ عام ١٩٢٠. عمل استاذاً فى برلين وفرايبورغ وهايدلبرغ وڤيينا وميونيخ. اشترك فى تأسيس الحزب الديمقراطى الألمانى وكان بفضل مؤلفاته المتفرقة أهم علماء الاجتماع فى عصره واقواهم نفوذاً. برز كذلك فى تحليله للسلطة والسيادة واسس ما يدعى بعلم الاجتماع الدينى. اهم اعماله «الاقتصاد والمجتمع».

٦) برونو مايسنر: عالم بالآشورية والآثار القديمة ولد عام ١٨٦٨ وتوفى عام ١٩٤٧. أصبح عام ١٨٩٤ استاذاً مساعداً فى هاله واشترك فى ١٨٩٩/١٩٠٠ فى حفريات بعثة الآثار الألمانية فى بابل. ثم انتقل لتدريس العربية فى المعهد الشرق فى برلين واصبح منذ عام ١٩٠٤ استاذاً فى بريسلاو ومنذ ١٩٢١ فى برلين.

٧) لوى ماسينيون: مستشرق فرنسى ولد عام ١٨٨٣ وتوفى فى باريس عام ١٩٦٢. كان استاذاً فى معهد كوليج دو فرانس ومن أشهر العارفين بالتصوف الاسلامى. وقد حاول ماسينيون كمسيحى متمسك بالكاثوليكية أن يوجد للاسلام مكاناً خاصاً فى التاريخ الدينى المسيحى. ألف دراسة عن الحلاج وكتبا اخرى عن التصوف الاسلامى.

٨) أوتو براون: شاعر وأديب ولد عام ١٨٩٧ وتوفى عام ١٩١٨ ضحية الحرب العالمية الأولى وهو فى الحادية والعشرين. أمه ليلى (Lily Braun) أديبة وكاتبة مذكرات وزعيمة فى الحركة النسائية الاشتراكية.

٩) بوزونى: موسيقار وعازف بيانو ولد عام ١٨٦٦ فى ايطاليا وتوفى عام ١٩٢٤ فى برلين. اشتهر اثناء جولاته الموسيقية فى اوروبا وامريكا واقام فى برلين منذ عام ١٨٩٤ ثم فى زيوريخ (١٩١٥ – ١٩١٩). منذ عام ١٩٢٠ أصبح استاذاً للتأليف الموسيقى فى الأكاديمية البروسية للفنون فى برلين. حاول فى مؤلفاته الأخيرة مواصلة التقاليد الموسيقية الكلاسيكية بوسائل موسيقية تقدمية حديثة.

١٠) هانز بفتزنر: موسيقار ألمانى ولد فى موسكو عام ١٨٦٩ وتوفى فى زالتزبورغ عام ١٩٤٩. يمثل فترة الرومانتيكية المتأخرة رغم أن تآليفه تمتاز بفردية شديدة وتنوع فى التركيب النغمى. عمل فى تدريس التأليف الموسيقى والقيادة الموسيقية فى برلين وستراسبورغ وميونيخ وڤيينا.

١١) ماكس ريجر: موسيقار ولد عام ١٨٧٣ وتوفى فى لايبزغ عام ١٩١٦. عمل فى تدريس الموسيقى فى ڤيسبادن وميونيخ ثم انتقل إلى لايبزغ. برز كعازف بيانو وارغن وأبدع فى تآليفه الخاصة بموسيقى الارغن.

١٢) رودلف بورشارت: شاعر ولد عام ١٨٧٧ وتوفى عام ١٩٤٥. درس اللاهوت واللغات القديمة وعلم الآثار؛ وكان صديقاً لهوفمنزتال (انظر تعليق ٣١). امتاز بقوة تعبير لغوى نادرة وكان خطيباً ألمعياً حريصاً على تراث الحضارة الغربية.

١٣) جيورج ياكوب: مستشرق مختص باللغة التركية وعلوم الاسلام. ولد عام ١٨٦٢ وتوفى عام ١٩٣٧. أصبح منذ عام ١٩١٢ استاذاً للغات الشرقية فى جامعة كيل واهتم خاصة بدراسة التصوف وأصحاب الطرق كالبكتاشية. وله مؤلف طريف وهام حول مسرح العرائس وخيال الظل فى الشرق والغرب. (انظر فكروفن ١١)

١٤) رودلف شتاينر: مؤسس علم الانثروبوسوفى القائم على دراسة الفكر والروح. ويرى هذا العلم إلى توحيد علم الروح الهندى والافلاطونية والمسيحية والغنوصية والتصوف والمثالية الفلسفية والسحر فى نظام موحد شامل. ولد شتاينر عام ١٨٦١ فى كرواتيا وتوفى عام ١٩٢٥ بالقرب من بازل. اهتم كذلك بدراسة أعمال غوته ونيتشه.

١٥) أوزڤالد شپنجلر: فيلسوف تأريخ (١٨٨٠ – ١٩٣٦) اشتهر بكتابه الرئيسى «انحطاط الغرب» الذى اعتمد فيه على آراء غوته ونيتشه فوضع فلسفة للتاريخ ونظرية تقييم للتطور التاريخى. ويتخلى شپنجلر فى نظرته إلى التاريخ عن الوضعية ويحاول ادراك التاريخ العالمى من خلال الفن والأدب، فيرى فى ذلك حضارات ثمان، يعتبر كلا منها كائناً متكاملا ذا روح خاصة به فى طريق التطور ثم الزوال.

١٦) Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 43. Jhg., Nr. 27, 10. 7. 1949.

١٧) إيرنست ترولتش: لاهوتى وعالم اجتماع وفيلسوف تأريخ (١٨٦٥– ١٩٢٣). أصبح عام ١٨٩٢ استاذاً فى بون ثم انتقل عام ١٨٩٤ إلى هايدلبرغ وعام ١٩١٥ إلى برلين. احتل منصب امين الدولة فى وزارة الثقافة البروسية عام ١٩٢٢.

١٨) كارل هاينرش بيكر: مستشرق عاش بين ١٨٧٦ و١٩٣٣. قام برحلات فى افريقيا وتركيا وعمل استاذاً فى هامبورغ وبون وبرلين منذ ١٩٣٠. أصبح عام ١٩٢١ وكذلك من ١٩٢٥ الى ١٩٣٠ وزيراً للثقافة. له كتاب «دراسات اسلامية» فى جزئين وكان يبدى اهتماماً خاصاً بقضايا المشرق والعرب فى عصره.

١٩) يوسف ماركفارت: مستشرق عاش من ١٨٦٤ إلى ١٩٣٠. كان استاذاً فى برلين وكان اهتمامه موجهاً بشكل خاص إلى دراسة الجغرافية التاريخية لآسيا الوسطى وأرمينيا.

٢٠) Sammlungen, Jhg. 1, 8, Göttingen, Mai 1946, 455.

٢١) Ungar. Jahrb., Bd. 10, 1930, 119.

٢٢) Der Orient und das griechische Erbe, in ,,Antike", Bd. 4, 226—65.

٢٣) Neue Schweizer Rundschau, Nov. 1928, 807.

٢٤) Antike, Bd. 4, 233.

٢٥) Biologie der Person, Bd. 4, 1929, 913—55
راجع أيضاً: Die Leistung des Islam, in Z. f. Missionskunde u. Rel. wiss., Bd. 46, 12, 1931, 353—81.

٢٦) Die Biol. d. Person, Bd. 4, 923.

٢٧) تيودور نولدكه: مستشرق ألمانى كبير ولد فى هاربورغ عام ١٨٣٦ وتوفى فى كارلزروهيه عام ١٩٣٠. راجع المقالة التى نشرت عن حياته فى مجلة فكر وفن، العدد ٩، ١٩٦٧ (السنة الخامسة)، ص: ٣٣–٤١.

٢٨) پاول أنتون دى لاگارد: مستشرق وفيلسوف حضارى (١٨٢٧– ١٨٩١). عين منذ عام ١٨٦٩ استاذاً للغات الشرقية فى غوتنغن وما زال أثره حياً حتى اليوم بفضل شروحه وتحاليله لنصوص العهد القديم. اشتهر ايضاً بمقالاته السياسية التى تتناول النقد الحضارى والمشبعة بالروح القومية الرومانتيكية.

٢٩) باستثناء قيام شيدر بنشر كتابى عزرا ونحميا فى:
R. Kittel, Biblia Hebraica, 2. Aufl. 1937 und 3. Aufl. 1945, 1284—1324.

٣٠) راجع التعليق رقم (١٢).

٣١) هوغو فون هوفانزتال: شاعر نمساوى عاش بين ١٨٧٤ و١٩٢٩. قام برحلات إلى ايطاليا وفرنسا واليونان. درس الحقوق واللغات الرومانية وعاش فى ڤيينا أو قريباً منها. كانت اشعاره ومسرحياته الأولى تتسم بقوة الشعور والايقاع الموسيقى وصوفية الموت والعدم. أصيب بخيبة أمل شديدة فى أعوام الحرب العالمية الأولى وما بعدها فاخذ اهتمامه يدور حول قضايا الفكر والسلطة، الشعراء والزمن، والحفاظ على الفكر الغربى وخاصة الألمانى. يعتبر هوفانزتال كشاعر وجدانى ومؤلف مسرحى ممثلا رئيسياً للانطباعية والرمزية النمسوية. وقد كان لتعاونه الوثيق مع الموسيقار ريشارد شتراوس اهمية كبيرة للمسرح الموسيقى الحديث. تنعكس من أعماله بوجه عام جهوده الكبيرة للحفاظ على تراث الفكر الأوروبى.

٣٢) رودلف ألكساندر شرودر: شاعر ورسام ولد عام ١٨٧٨ فى مدينة بريمن. كان صديقاً لهوفانزتال وبورشارت. تأثر بفكرة «الثورة المحافظة» التى اقتبسها من هوفانزتال وأصبح حريصاً على الحفاظ على تراث الفكر الغربى القائم على النظم المسيحية والكلاسيكية الأوروبية.

٣٣) ت. س. إيليوت: شاعر وناقد انجليزى ولد عام ١٨٨٨ فى سانت لويس بالولايات المتحدة. درس فى هارڤارد وباريس واكسفورد وألمانيا. أصبح عام ١٩٢٧ مواطناً بريطانياً وفاز عام ١٩٤٨ بجائزة نوبل للأدب. يعتبر أهم شعراء انجلترا المعاصرين واقواهم اثراً. تأثر بالرمزية الفرنسية وشعر دانتى و«الشعراء الميتافيزيقيين» وألف أشعاراً معقدة البناء غنية بالرموز والتشابيه والايماءات تظهر الأزمة الفكرية التى يجتازها العالم العصرى (The Waste Land, 1922) ثم اعقب ذلك فيما بعد بشعر يكشف عن احتمالات الخلاص والتغلب على الزمن باللازمنى (Ash-Wednesday, 1930; Four Quartets, 1943) ويسعى ايليوت إلى تجديد الدراما الشعرية الانجليزية ويمارس، كشاعر، ومن صفحات مجلة «Criterion» التى يشرف عليها، تأثيراً كبيراً على الأدب الاوروبى. غير أنه محافظ فى نقده الاجتماعى.

٣٤) انظر الملاحظة ١٣.

٣٥) هيلموت ريتر: مستشرق معروف عاش بين ١٨٩٢ و١٩٧١. عمل استاذاً فى هامبورغ بين ١٩١٩ و١٩٢٦ وفى استانبول عام ١٩٣٥. كان ممثلا لجمعية المستشرقين الألمانية فى استانبول من ١٩٢٧ حتى ١٩٤٩. عضو المجمع اللغوى فى دمشق وخبير كبير فى الشعر الصوفى العربى والفارسى. انظر كلمة رثائه فى مجلة فكر وفن ١٨.

٣٦) بناء على بحث الكفاءة التدريسية الجامعية ألف فصل: Lebensansicht und lyrische Form bei Hafiz فى كتاب شيدر: Goethes Erlebnis des Ostens الصادر فى لايبزغ عام ١٩٣٨ (ص: ١٠٥ – ١٢٢ و١٧٣ – ١٧٨). انظر أيضاً
,,Die persische Vorlage von Goethes Seliger Sehnsucht" in: Festschrift E. Spranger, Berlin 1942, 93—102.
وكذلك ,,Läßt sich die ‚seelische Entwicklung des Dichters Hafis' ermitteln?" in OLZ 1942, 201—10.

٣٧) ماسيه: مستشرق فرنسى ولد عام ١٨٨٦ وعمل استاذاً فى كلية الآداب فى الجزائر ثم مديراً للمعهد الوطنى للغات الشرقية حتى عام ١٩٥٨. نشر عدة كتب تتعلق بالأدب الفارسى توفى عام ١٩٧١.

٣٨) ج. بيرجشتريسر: عالم باللغات السامية عاش بين ١٨٨٦ و١٩٣٣. عمل استاذاً فى استانبول عام ١٩١٥ ثم فى كونغزبيرغ وبريسلاو وهايدلبرج. يعتبر خبيراً بالشرع الاسلامى أيضاً.

٣٩) رودلف كيتل: لاهوتى بروتستانتى عاش بين ١٨٥٣ و١٩٢٩.

٤٠) الفريد هيلليبرانت: عالم بالسنسكريتية عاش بين ١٨٥٣ و١٩٢٨. اهتم بوجه خاص بأدب الڤيدا.

٤١) ف. تومسن: باحث لغوى دانمركى عاش بين ١٨٤٢ و١٩٢٧ وعمل استاذاً فى كوبنهاغن من ١٨٨٧ إلى ١٩١٣.

٤٢) ه. ڤينكلر: مستشرق ألمانى عاش من ١٨٦٣ حتى ١٩١٣.

٤٣) يوهان ڤيلهلم بانغ–كاوب: عالم باللغات والآداب التركية والانجليزية عاش بين ١٨٦٩ و١٩٣٤. درس فى فرنسا وهولندا وانجلترا عمل عام ١٩١٤ استاذاً للغة الانجليزية وآدابها فى لوڤن وفى عام ١٩١٧ استاذاً لعلم اللغة التركية فى فرانكفورت ثم انتقل بعد ذلك إلى برلين. كرس جل اهتمامه لدراسة اللغات الفارسية والموغولية وتاريخ لغات الترك وساهم فى تطوير الدراسات المتعلقة بالمانوية.

٤٤) ى. شتنتزل: لم نتمكن من العثور على ترجمته.

٤٥) ر. رايتسنشتاين: عالم باللغات القديمة ومؤرخ أديان عاش من ١٨٦١ إلى ١٩٣١. عمل استاذاً فى روستوك وجيسن وستراسبورغ وفرايبورغ وجوتنجن.

٤٦) هـ. س. نيبرغ: مستشرق سويدى ولد عام ١٨٨٩ وعمل استاذاً فى اوبسالا. له همية خاصة كعالم باللغات السامية والايرانية القديمة.

٤٧) راجع: Zur Deutung der islam. Mystik, in OLZ 1927, 834—48.

كذلك: Die kleineren Schriften des Ibn al-ʿArabī, in OLZ 1925, 794—99.

وكذلك: Zur Stifterlegende der Bektaschis, in OLZ 1928, 1038—58.

٤٨) انظر: Neue Quellen zum Verständnis der bāṭinitischen Bewegung, ZDMG, Bd. 78, 1924, LXXVI—VII.

٤٩) انظر ملاحظة رقم (٧).

٥٠) تور أندريه: لاهوتى ومؤرخ أديان سويدى عاش من ١٨٨٥ إلى ١٩٤٧. عمل استاذاً فى ستوكهولم وأوبسالا وأصبح اسقفاً فى لينكوبينج عام ١٩٣٦. يعتبر عالماً طليعياً فى العلوم الاسلامية وله عدة مؤلفات عن الرسول وأصل الاسلام والمسيحية.

٥١) ر. ا. نيكولسون: مستشرق انجليزى عاش من ١٨٦٨ إلى ١٩٤٥ وعمل منذ عام ١٩٢٦ استاذاً فى كامبردج. من أهم أعماله: التاريخ الادبى للعرب، ودراسات فى التصوف الاسلامى.

٥٢) ف. ف. ك. مولر: مستشرق ألمانى عاش من ١٨٦٣ إلى ١٩٣٠ واهتم بدراسة لغات الشرق الأقصى. قدم مساهمة كبيرة فى فك رموز مخطوطات تورفان.

٥٣) فريدرش كارل أندرياز: مستشرق مختص بالدراسات الايرانية. ولد عام ١٨٤٦ وتوفى فى ١٩٣٠. ألف عدة أبحاث عن النقوش الفارسية الوسطى وعن اللهجات الايرانيه الحديثة.

٥٤) وخاصة: Das iranische Erlösungsmysterium, Bonn 1921;
راجع أيضاً نقد شيدر فى: DLZ 1922, 318—21

٥٥) انظر: Studien zum antiken Synkretismus, Teil II, Leipzig 1926 (Studien der Bibliothek Warburg 7), 203—355.

٥٦) انظر: Vorträge der Bibliothek Warburg 4, 65—157

وكذلك: Ein Lied von Mani, OLZ 1926, 104—07; Manichäer und Muslime, ZDMG Bd. 82, 1928, LXXVI—LXXXI; Manichäismus, RGG , Bd. 3, 1929, 1959—73.

كذلك تقريظ Ein Mani-Fund aus Ägypten: Schmidt-Polotsky Gnomon, Bd. 9, 1933, 337—62.

ومن ذلك أيضاً دراستا شيدر حول الصابئة: Die Stellung der mand. Überlieferung im orientalischen Synkretismus, Klio, Bd. 21, 1927, 441.

وكذلك: Zur Mandäerfrage, OLZ 1928, 163—71.

٥٧) لم نعثر له على ترجمة.

٥٨) Z. f. d. neutest. Wiss., Bd. 34, 1935, 85.

٥٩) Esra der Schreiber, Tübingen 1930, VIII, 77.

٦٠) Iranische Beiträge I, Halle, 1930, Schriften d. Königsb. Gel. Ges., 6. Jhg., H. 5, XI, 199—296.

٦١) Gnomon, Bd. 5, 1929, 353—70.

انظر جواب رايتسنشتاين: Archiv f. Rel. wiss., Bd. 27, 3—4, 1929, 241—77.

٦٢) Neue Schweizer Rundschau, 1929, H. 8, 573.

٦٣) نفس المرجع. كذلك In memoriam Hugo von Hofmannsthal, Antike, Bd. 5, 1929, 221—41.

٦٤) قدمت أرملة شيدر لمؤلف هذه المقالة مساعدات كثيرة كفتح خزائن أرشيف زوجها ومراسلة أصدقائه القدامى للحصول على تفاصيل عن مراحل حياته.

٦٥) ريشارد هارتمان: مستشرق ولد عام ١٨٨١ وعمل استاذاً فى لايبزغ وكونجزبيرج وهايدلبرج وغوتنغن. اشتهر ببحوثه حول الاسلاميات وكتب مؤلفات حول التصوف والاسلام عموماً. انظر فكروفن ٦.

٦٦) Kränzchen (1929—39). Berlin 1—100, 1939.

٦٧) Über die Inschrift des Ariaramnes, SBAW 1931, 23, 635—45; SBAW 1935, 19, 494—96.

٦٨) Z. f. Kirchengesch., 3. Folge, II, Bd. 51, 1—2, 1932, 21—74.

٦٩) Iranica (Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, 3. Folge, Nr. 10), Berlin 1934.

٧٠) ترجمت هذه الدراسة إلى الصينية.

٧١) پ. پيليو: مستشرق فرنسى تخصص فى لغات الشرق الأقصى وعاش من ١٨٧١ إلى ١٩٤٥ وعمل منذ عام ١٩١١ استاذاً فى الكوليج دو فرانس بباريس. احضر معه مخطوطات قيمة من رحلاته فى آسيا الوسطى بين ١٩٠٦ و١٩٠٨.

٧٢) ا. فيشر: مستشرق ولد عام ١٨٦٥ فى هاله وتوفى عام ١٩٤٩ فى لايبزغ. درس فى هاله وبرلين وماربورغ. عمل مدرسا للغة العربية منذ عام ١٨٩٦ فى معهد اللغات الشرقية فى برلين. ثم انتقل استاذاً الى جامعة لايبزغ حيث خلف المستشرق المعروف فلايشر فى كرسى علم اللغات الشرقية. وكان فيشر عارفاً ممتازاً باللغة العربية ابتداء من الشعر الجاهلى حتى اللهجات الحديثة وقد قام بأبحاث قيمة لدراسة هذه اللهجات. انظر فكروفن.

٧٣) Beiträge zur iran. Sprachgeschichte, in Ung. Jahrb., Bd. 15, 1935, 560—88; Ein parthischer Titel im Soghdischen, BSOS Bd. 8, 1935, 737—49; Eine verkannte aramäische Präposition (bəgan), OLZ 1938, 593—99; Ein indogerman. Liedtypus in den Gathas, ZDMG, Bd. 94, 1940, 399—408; Altpersisch aruvastam ʻRüstigkeitʼ, OLZ 1940, 289—93; Die Veröffentlichung der Kopenhagener iran. Handschriften, OLZ 1940, 145—50; Mittel- und neupers. bāš ʻsei!ʼ, OLZ 1941, 193—201; Beiträge zur mittelpers. Schrift- u. Sprachgeschichte, ZDMG Bd. 96, 1942, 1—22; Ein iran. Lehnwort in den Inschriften von Mānikiāla, ZDMZ Bd. 97, 1943, 330—32.

٧٤) Über einige altpers. Inschriften, SBAW 1935, 489—506; Die Jonier in der Bauinschrift des Dareios von Susa, Jahrbuch d. Deutschen Archäol. Inst. 1932: 1/2, 269—74; Die Gründungsurkunden des Sassanidenreiches und der zoroastr. Staatskirche, ZDMG, Bd. 95, 1941, 14—18.

٧٥) Türkische Namen der Iranier, Die Welt d. Islams, Festschrift F. Giese, 1941, 1—34; Zwei altiran. Ortsnamen, ZDMG, Bd. 96, 1942, 127—38.

٧٦) War Daqīqī Zoroastrier?, in Festschrift G. Jakob, 1932, 288—303; Gott und Mensch in der Verkündung Zarathustras, in Corolla (Festschrift L. Curtius), 1937, 187—200; Zarathustras Botschaft von der rechten Ordnung, Corona, Jhg. 9, 1940; 6, 575—602.

٧٧) Der iran. Zeitgott und sein Mythus, ZDMG, Bd. 95, 1941, 268—99.

٧٨) Der Manichäismus und spätantike Religion, in Z. f. Missionskunde, Jhg. 50, 3, 1934, 65—85; Der Manichäismus nach neuen Funden und Forschungen, in Orient. Stimmen zum Erlösungsgedanken, 1936, 80—109.

٧٩) Historische Theologie und Religionsgeschichte, Z. f. syst. Theologie, Bd. 9, 3 (Festschrift E. Schaeder), 1931, 567—79.

٨٠) Geschichte der islam. Staaten, SA aus Propyläen-Weltgeschichte, 1933, Bd. 3, 211—48; Bd. 5, 511—52; Bd. 9, 237—98; Der Vordere Orient, in Handbuch der Kulturgeschichte, hrsgb. v. H. Kindermann, 1937, 161—250; Der Orient in der Zeitenwende, Corona, Jhg. 7, 3, 1936/37, 277—304; Imperium und Kalifat, Corona, Jhg. 7, 5, 1936/37, 540—63.

٨١) Deutsche Orientforschung, Der Nahe Osten, Bd. 1, 8—9, 1940, 129—34; Orientforschung, Studien z. Auslandskunde, Bd. 1, 2, 1944, 75—84.

٨٢) راجع بهذا الخصوص شيدر فى طبعة E. Beutler للديوان الغربى الشرقى: West-östl. Divan, 1943, 788—805 وكذلك: Goethes Entdeckung der Geschichte und der Orient, in Neue Zürcher Zeitung, 28.8.1949, Sonderausgabe, SA, S. 18—20.

٨٣) إدوارد غيبون: مؤرخ انجليزى عاش بين ١٧٣٧ و١٧٩٤، واشتهر بمؤلفه تاريخ الخطاط الامبراطورية الرومانية وسقوطها». وقد كتبه بروح ڤولتير الناقدة. ويحتوى على معلومات واسعة عرضت بأسلوب خلاب وحكم ثاقب.

٨٤) ليوپولد فون رانكه: مؤرخ ألمانى عاش بين ١٧٩٥ و١٨٨٦.

٨٥) راجع التعليق ١.

٨٦) يوليوس ڤيلهاوزن: مستشرق وعالم لاهوت بروتستنتى، ولد فى هاملن عام ١٨٤٤ وتوفى فى غوتنغن عام ١٩١٨، ويعتبر اهم عالم مختص بالعهد القديم فى القرن التاسع عشر. أصبح استاذاً للاهوت فى غرايفزڤالد فى ١٨٧٢ واستاذ اللغات الشرقية فى هاله عام ١٨٨٢ ثم فى ماربورغ وغوتنغن. له مؤلفات وأبحاث ممتازة فى اللاهوت والعهد القديم. وكمستشرق بارز اكتشف فى الأناجيل آثاراً ذات اصول آرامية. وكعالم باللغة العربية وعلوم الاسلام فقد شرح ڤلهاوزن «بقايا الوثنية العربية» وألف أول تاريخ نقدى للفترة الاسلامية الأولى فى كتابه «الامبراطورية العربية وسقوطها» كما ألف أيضاً كتاب «الأحزاب الدينية السياسية المعارضة فى بواكر عهد الاسلام». انظرفكروفن.

٨٧) ڤلهلم بارتولد: مستشرق روسى تخصص فى تاريخ الأتراك ولغتهم وكذلك فى تاريخ آسيا الوسطى عموماً. عاش بين ١٨٦٩ و١٩٣٠ وعمل استاذاً فى لننغراد منذ عام ١٩٠١.

٨٨) Das persische Weltreich. Vorträge d. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, 1940/41, 39 S.;

وقد تترجم نفس الكتاب إلى الفارسية على يد الدكتور منشى زاده، طهران، ١٩٥٥، ٥٢ ص؛ Muhammed, in Arabische Führergestalten, 1944, 1—72.

وكان اول بحث الفه شيدر عن محمد قد ظهر عام ١٩٢٣ فى: Kämpfer. Großes Menschentum aller Zeiten, Bd. 1, 115—38.

٨٩) ظهر فى لايبزغ عام ١٩٣٨. ومما له صلة بهذا المجال أيضاً المقالات التالية: Der Osten im West-östlichen Divan, in GOETHE, Westöstl. Divan, hrsgb. v. Beutler, Wiesbaden, 1943, 2. Aufl. 1948, 787—839; Des Epimenides Erwachen, in Goethe-Kalender auf das Jahr 1941, 219—63;

ثم الخطاب الاحتفالى فى كوتنغن: Goethe als Mitmensch, 1949, 15 S.

٩٠) لم يستطيع أن يصدر إلا دراسات قصيرة أهمها:
Der Manichäismus und sein Weg nach Osten, in Glaube und Geschichte (Festschrift F. Gogarten), 1947, 236—54; Des eigenen Todes sterben, Nachrichten der Akad. d. Wiss. in Göttingen aus d. J. 1945—47, 24—36; Die Kantäer, in: Die Welt des Orients, Heft 4, 1949, 288—98.

٩١) Ung. Jahrb., Bd. 10, 1930, 119.

٩٢) يجد المرء فى كثير من المؤلفات اشارات بأن الدراسات والأبحاث المعنية تمت بإيحاء من شيدر أو بمساهمة منه أو تعليقاً يقول بأن المؤلف مدين بالحل المعنى إلى بيان شفوى أو تحريرى من شيدر حول المسألة المذكورة، كما فعل مثلا ب. أ. فرانكه O. Franke فى تاريخ الامبراطورية الصينية Geschichte d. chin. Reiches فى المجلد الثالث، ١٩٣٧، ص: ٢٨٥، ٣٥٨؛ وكذلك: F. Altheim, Weltgeschichte Asiens im griech. Zeitalter, Bd. 1, Halle 1947, 53—54, Anm. 18.

ولبيان مدى اهتمام زملاء شيدر فى البحث بمراسلاتهم العلمية معه — وقد كان شيدر حريصاً على الرد على رسائله برعاية وعناية — ما قاله هـ. س. نيبرغ Nyberg بهذا الخصوص: «إن الرسائل الطويلة التى كنت اتبادلها معه (شيدر) فى هذه الاعوام، والتى لم نكن نبحث فيها Iranica وحدها فحسب، بل وكذلك كل ما يتعلق بالشرق والإله والإنسان على الاطلاق، كانت بالنسبة لى أغنى مصدر للعلم والحفر والسعادة الفكرية» (من كتاب Hilfsbuch des Pehlevi, Bd. 2, S. XIII).

٩٣) أود هنا أن أذكر أهم الترجمات التى قام بها شيدر. فن اللغة الدانمركية ترجم ما يلى:
V. Thomsen, Alttürkische Inschriften aus der Mongolei, ZDMG Bd. 78, 1924, 121—75; S. Kierkegaard, Über den Begriff der Ironie, München 1929, 283 S.; F. Buhl, Das Leben Muhammeds, Leipzig 1930, 2. Aufl. Wiesbaden 1954, viii, 379 S.; V. Grønbech, Werke 1. Zeitwende; 2. Jesus der Menschensohn), Stuttgart 1942, 157 S.

ومن اللغة السويدية ترجم:
H. S. Nyberg, Die Religionen des alten Iran, Leipzig 1938, X, 506 S.; T. Andrae, Die letzten Dinge, Leipzig 1940, 2. Aufl. 1942, 240 S.

ومن الانجليزية:
A. D. Nock, Paulus, Zürich und Leipzig 1940, 203 S.; M. Rostovtzeff, Geschichte der Alten Welt, 2. Bde, Wiesbaden 1941—42, 500, 502 S.

ومن الإيطالية:
E. Rossi, Die Kulturarbeit Italiens im Nahen Osten, Der Nahe Osten, Jhg. 1, 8—9, 1940, 134—39.

ومن الروسية:
W. Barthold, Zur Geschichte der der pers. Epos, ZDMG Bd. 98, 1944, 121—57.

٩٤) E. H., Hans Heinrich Schaeder (Zu seiner Vorlesung am 4. Juni), in: Neue Zürcher Zeitung, Morgenausgabe 2. 6. 1928, Nr. 1007.

طلائع الكتب

Karl Jahn, Die China-Geschichte des Raschīd ad-Dīn. Hermann Böhlaus Nachfolger, Wien-Köln-Graz, Kommissionsverlag für die Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1972.

لسفر رشيد الدين فضل الله طبيب (المتوفى عام ١٣١٨) — السياسى والمؤرخ الفارسى — عن الصين مكانة خاصة بين اسفار التاريخ فى العصور الوسطى. فقد كانت الصين لزمن طويل قطرا بعيدا عن الآفاق، ليس من علم به فى الشرق الأدنى وفى أوروبا إلا ما علق بالاذهان من تخيلات اسطورية. فمؤلفات التاريخ العربية الاولى، مثل مؤلف يعقوبى (المتوفى عام ٨٩١)، ومؤلف مسعودى (حوالى عام ٩٥٦)، لا تنقل عن ذلك البلد الشاسع إلا القليل، رغم قربه من حدود العالم الاسلامى.

كان رشيد الدين وزيرا وطبيبا خاصا لغزان خان (المتوفى عام ١٣٠٤)، سليل هولاكو وحاكم المنطقة الفارسية فى آسيا الوسطى. وكان رشيد الدين — كما سبق واوضح من قبل كارل يان Karl Jahn — معجبا شديد الاعجاب بالحضارة الصينية، وبفضله نقلت مؤلفات عدة من الصينية الى الفارسية. وفى تلك الفترة كانت ايران تدين فى البداية سياسيا وفيما بعد اسميا للخان الاكبر فى بكين. وفى بلاط مدينة تبريز بآذربيجان كان العلماء يلتقون من كافة انحاء مملكة الصين، بل وكان فى هذه المدينة حى صينى خاص. والى الرهبان البوذيين يعزى الفضل الاكبر فى نقل الحضارة الصينية الى فارس. ومن بين المتأثرين بالبوذية كانت طائفة العلماء التى اشارت على الوزير والطبيب رشيد الدين أن يشتغل بمصنف تاريخى عن الصين، كانت له فى ذلك الحين شهرة وصيت. وترجمه ذلك المصنف التاريخى يشكل جوهر كتاب رشيد الدين عن «تاريخ الصين»، بالإضافة الى تلك المقدمة الطويلة التى يتحدث فيها عن تاريخ حضارة ذلك القطر الكبير.

وعلى أية حال يمكن أن نرجع كلا المصنفين، الصينى والفارسى، الى مصدر مشترك، يعود الى الحقبة المتأخرة من عصر سونج، وإن كان الملحق الخاص بقياصرة أسرة تشين يشكل بوضوح اضافة تالية.

«فجامع التواريخ»، مصنف رشيد الدين الطبيب عن تاريخ العالم، هو فى كل جزء من اجزائه عمل باهر لعالم اسلامى فى العصور الوسطى. ويبرز صاحبه خاصة فى «تاريخ الصين» كمؤرخ دقيق حصيف. ويبدو منه — وهو ما يثير الاهتمام — أن علماء ذلك الوقت قد طوروا بالفعل طريقة علمية أو تكاد تكون كذلك لنقل الكلمات والاسماء الصينية الى الحروف الفارسية والعربية المقابلة. وقيمة المؤلف تكمن أيضا فى تلك المقدمة التاريخية الحضارية التى يقدم بها رشيد الدين تاريخ الصين وغيرها من تواريخ الشعوب غير الاسلامية. فهنا يصادف القارئ الكثير من التفاصيل والبيانات الهامة.

ومن الواضح أن أقسام مصنف رشيد الدين عن تاريخ الصين وعن تاريخ البابوات والقياصرة الروم، لا نضيف كثيرا الى ما يعرفه المؤرخ الحديث فى هذه الابواب، على أنها كأسفار تاريخية وضعت فى العصور الوسطى تشكل انجازا فريدا، لا فى العالم الاسلامى فحسب وإنما أيضا فى منطقة آسيا الصغرى والبلدان الاوروبية المحيطة.

لم يجد مصنف رشيد الدين عن «تاريخ الصين» من يتابعه ويكمله، وإنما وجد دائما من قام بنسخه والاخذ عنه. ونرى الأجزاء التى نقلها عنه مؤرخ البلاط بناكاتى (المتوفى عام ١٣٢٩) تنتقل من يد الى يد. وعن طريق هذه الأجزاء المعروفة



بعض القياصرة من سلالة «تانغ» T'ang في الصين (طوپ قاپى سراى، خزينة ١٦٥٣، ص ٤٠٦ ب).

«بتاريخ بنا كاتى» عرف مصنف «تاريخ الصين» فى أوروبا فى نهاية القرن السابع عشر، ومنذ ذلك الحين وهو يشغل الباحثين.
ويلفت النظر خاصة ما يتضمنه مصنف «تاريخ الصين» من صور مصغرة. فرغم أن الصينيين لم يقوموا فى أى وقت من الاوقات بتصوير حكامهم «ابناء السماء»، فإن رشيد الدين يدعى أن الحوليات الصينية تتضمن تصاوير الحكام. وربما يرجع ذلك الى تأثير المغول. وتنتمى الصور المصغرة التى نصادفها فى المخطوطات الاولى والتى نجدها أيضا فى الترجمات العربية — على الارجح — الى مدرسة تبريز فى الرسم، تلك المدرسة التى تأثرت تأثيرا كبيرا بالفن الصينى.
بتحقيق واخراج «تاريخ الصين» يقدم كارل يان عملا هاما فى باب التاريخ الحضارى فى العصر الاسلامى الوسيط. وقد استعان هنا يان Jahn بهيربت فرانكه Herbert Franke، المتخصص فى اللغات الصينية واليابانية وحضارتها. ونحن نهنئ على هذه الصفحات هذا الباحث الذى كرس حياته لتقصى مصنف رشيد الله عن تاريخ العالم.

Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland: Illuminierte islamische Handschriften. Beschrieben von Ivan Stchoukine, Barbara Flemming, Paul Luft, Hanna Sohrweide, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1971.

فى سلسلة الجوامع والفهارس الجديدة للمخطوطات الشرقية الموجودة فى المانيا سيجد هذا المجلد الذى نقدمه هنا صدا بعيدا، فهو يعالج لاول مرة عددا كبيرا من المخطوطات الاسلامية الفارسية والتركية والهندية المزودة بالكثير من التصاوير المصغرة. وأهمية هذه المخطوطات لا تعنى المستشرق فحسب وإنما أيضا المشتغل بتاريخ الفن (ولذا كانت ضرورة الاستعانة فى اخراج هذا المجلد بايفان شيتوكين Ivan Stchoukine) . ويحتوى المجلد على ١٢ لوحة ملونة و٤٢ لوحة آخرى تنقل الينا فى مجملها صورة رائعة للأساليب والمدارس المختلفة التى تضمها مجموعات المخطوطات الشرقية الالمانية. وتعود أقدم النماذج الى مطلع القرن الخامس عشر، وقد جهزت هذه المخطوطات بتكليف من الامير التيمورى بايسنغر ميرزا، الذى كان يعد من اكبر عشاق الكتب فى الشرق الاسلامى. ونجد فى المجلد بضعة مخطوطات مصغرة بالاسلوب التركمانى، الذى لفت أخيراً اهتمام علماء تاريخ الفن. ومن إيران الصفوية نصادف — ضمن محفوظات مكتبة برلين — عدة نسخ ثمينة من اعمال مدرسة شيراز، من بينها «شاهنامه» غاية فى الجمال.
ومن مطلع القرن السادس عشر نجد بضعة من الاعمال الرائعة ضمن المخطوطات الشرقية الالمانية، بينها «خمسة» للشاعر الفارسى الهندى الشهير امير خسرو المتوفى عام ١٣٢٥). ومن بين محفوظات برلين نصادف نماذجا رائعة من تصاوير الكتب الاسلامية الهندية، من بينها نسخة قديمة من قصة حمزة من منطقة گجرات، تعود —كما يبدو— الى الجزء الاخير من القرن الخامس عشر. ونرى بالمثل أعمالا متفرقة من العصر الذهبى لفن الرسم المغولى من فترة حكم جهانگير (١٦٠٥ — ١٦٢٨). وجدير بالتنويه ما تحتويه المجموعة من مخطوطات تركية، من بينها أصول دينية (مثل روضة الشهداء) ولا تقل تصاوير «احوال القيامة » التركية عن غيرها فى الأهمية.
كيف أخذت هذه المخطوطات الشرقية طريقها الى المكتبة الالمانية المركزية السابقة؟ هذا ما يوضحه مخرجو الفهرست بالتفصيل، بالاضافة الى الوصف الضافى لكل مخطوط من المخطوطات، مع تبيان أسلوبه ومحتواه وحالته الراهنة. ويحتوى الكتاب على ثبت بالمراجع وعلى فهرس باسماء المؤلفين، وآخر بعناوين الكتب، وثالث باسماء الرسامين والخطاطين، ورابع باسماء من كانت المخطوطات فى حيازتهم من قبل، وخامس بموضوعات التصاوير، ثم نرى فى النهاية قائمتين بعناوين المخطوطات المشروحة واللوح المصورة، يكملان بذلك هذا المجلد النموذجى، الذى يقدم — للمستشرق ولمؤرخ تاريخ الفن — مادة ثمينة فى اطار محكم واضح.

Wolfdietrich Fischer, Grammatik des klassischen Arabisch. Porta Linguarum Orientalium, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1972.

بآجرومية كارل بروكلمان "Arabische Grammatik„ استعان وانتفع فى النصف قرن الماضى تقريبا كل دارس أوروبى اراد التعمق فى اصول العربية الكلاسيكية، فقد شهدت هذه الأجرومية فى تلك الفترة خمس عشرة طبعة. ولاول مرة بعد هذا المؤلف اللغوى الكبير تخرج لنا المطابع عرضا جديدا للعربية الكلاسيكية، يمتاز عن سابقه بشدة الوضوح، وجزئيا باصطلاحاته النحوية الجديدة. ونرى فى هذا المؤلف الجديد النصوص العربية وقد اوردت دون حركات الشكل وزودت

بنسخة مقابلة لها بالحروف اللاتينية، وبهذه الوسيلة يعتاد القارئ بيسر على طريقة الكتابة العربية المألوفة حاليا. ويقتصر المؤلف فى استخدام علامات الشكل على جزئى الخط والنحو.
على أن أكثر ما يدهش، هو استغناء المؤلف عن إصطلاحات النحويين العرب، رغم شيوعها فى القسم الأعظم من عروض العربية فى أوروبا. ويعزى فيشر ذلك الى أن منهجه لا يهتدى – كالمعتاد – بتراث اللغويين العرب القدامى. غير أننا – رغم تفهمنا لدواعى هذا المنحى الجديد – لا نرتضيه كل الرضى، فالمصطلح العربى كان له أثرا بعيدا فى مؤلفات العربية المتأخرة، وترك أثره الواضح فى لغات المسلمين الاخرى، بل ونرى صداه فى ألوان من التورية والجناس والتلاعب بالالفاظ.
ويقسم فيشر مؤلفه اللغوى كالتالى:
فن الخط Schriftlehre – ثم علم النطق Lautlehre (ويضم وصف طريقة اخراج الأصوات Beschreibung der Artikulation وعلم الاصوات التكوينى والتاريخى (kombinatorische und historische Lautlehre) – ثم علم الاشكال أو الصيغ Formenlehre (ويضم بحوث الأسماء Nomen: الإسم المطلق Substantiv، إسم الصفة Adjektiv، إسم العدد أو الكم Quantitätsbezeichnungen صرف الأسماء Flexion der Nomina) – وبحوث الافعال Verbum: تكوين الاصول Stammbildung أشكال الافعال System der Verbalformen تصريف الافعال Verbalflexion، الفعل المعتل Verba mit schwachen Radikalen، المؤكد وغير المؤكد Emphatische Qualifikation – وبحوث الضمائر والحروف Pronomina und Partikeln –) ويلى ذلك النحو Syntax مقسما الى التراكيب اللفظية Wort-verbindungen وتراكيب الجمل Satzverbindungen – ويختم فيشر مؤلفه اللغوى بنماذج تصريف الاسماء والافعال، التى بدونها يفقد أى مؤلف لغوى عن العربية مغزاه.
ومن الجدير أن ننوه بثبت المراجع الشامل فى كتاب فيشر، فبساعدته يتعرف القارئ على ابواب بحوث قواعد اللغة العربية المختلفة ومشاكلها ويستطيع أن يجد طريقه الى مراجعها الاخرى. وفى النهاية يجد القارئ فهرسا مفصلا مثاليا للشواهد والاعلام والموضوعات.
ولا نذهب بعيدا أن قلنا أن اجرومية فيشر ستلقى من الترحاب والنجاح أكثر مما لقيته اجرومية بروكلمان، إذ أنها تتفوق عليها فى الوضوح والشمول.

Hans-Joachim Kress, Die islamische Kulturepoche auf der iberischen Halbinsel. Eine historisch-kulturgeographische Studie. Marburger Geographische Schriften. Im Selbstverlag des Geographischen Institutes der Universität Marburg, Marburg 1968.

لم نطلع على هذه الدراسة الممتازة إلا اخيرا. ومن المؤسف أنها لم تنشر بواسطة دار نشر تملك امكانيات اكبر للدعاية. فكثيرا ما شاهدنا دورا معروفة من دور النشر تنشر كتبا حول هذا الموضوع تزينها بالصور الجميلة وتخفى بذلك رداءة النص المصاحب.
أما فى كتاب هنز يواخيم كريس H. J. Kress فالصور تخدم أغراض النص، وليست هدفا لذاتها، رغم أهميتها. ويضم الكتاب أيضا مجموعة كبيرة من الخرائط الفنية التى لا نعرف لها مقابلا فى أى مؤلف آخر حول هذا الموضوع.
ويصدر كريس النص تصديرا موفقا ببيت ابن حزم (٩٩٤ – ١٠٦٣):

No deseo las perlas de la China,
me basta solo mi rubí de España.

ويبدو واضحا مقدار تعمق المؤلف واشتغاله بمصادر الحضارة الاسلامية فى شبه جزيرة إيبريا، بالإضافة الى استعانته ومراجعته للدراسات المتخصصة فى هذا الباب. ويلمس القارئ بوجه خاص معرفة المؤلف بالبيئة والطبيعة التى يدرسها.
ويكتسب كريس مقاييسه ومقولاته من أساليب الدراسات الجغرافية القديمة والأساليب الديناميكية والوظيفية الحديثة، مع «توسيعه فى نفس الوقت لمفهوم وابعاد جغرافية الانسان»، «فمن الأهمية هنا بمكان أن نتغلغل بالتدريج الى الانسان كممثل وكمشكل اساسى للحضارة والبيئة الحضارية، فهو فى صوره المختلفة كفرد وكمجموع يكون بيئة اجتماعية، وأيضا فى منحاه الدينى المتعالى قد خلف ميدانا واسعا للدراسات الجغرافية الاجتماعية والاقتصادية والدينية ...» (انظر «المقدمة»، ص ١١).
فى الجزء الأول من البحث – وهو أوسع أجزائه وأكثرها افادة – يدرس المؤلف الأسس الاقتصادية للحضارة الاسلامية

كيف رأيت خدعتي وختلي ... وما جرى بيني وبين سخلي

حتى انثنيت فائزا بالخصل ... ارعى رياض الخصب بعد المحل

تالله يا مهجة قلبي قل لي ... هل ابصرت عيناك قط مثلي

يفتح بالرقية كل قفل ... ويستبي بالسحر كل عقل

ويعجن الجد بماء الهزل ... ان لم يكن الاسكندري قبلي

فالطل قد يبدو امام الوبل ... والفضل للوابل لا للطل

قال فبهتني ارجوزته عليه وارتني انه الشيخ المشار اليه فقرعته على الابتذال والالحاف بالارذال فاعرض عما سمع ولم يبل بما قرع وقال كل الحذا يحتذي الحافي الوقع ثم قاصاني مقاصاة المهان وانطلق وابنه فرسي رهان

المقامة الثامنة والاربعون

روى الحرث بن همام عن ابي زيد السروجي قال ما زلت مذ رحلت عنسي وارتحلت عن عرسي وغرسي احن الى عيان البصره حنين المظلوم الى النصره لما اجمع عليه ارباب الدرايه واصحاب الروايه من خصايص معالمها وعلمايها ومآثر مشاهدها وشهدايها واسال الله ان يوطئني ثراها لافوز بمرآها وان يمطيني قراها لاقتري قراها فلما احلنيها الحظ وسرح لي فيها اللحظ شعر

رايت بها ما يملا العين قرة ... ويسلي عن الاوطان كل غريب

فغلست في بعض الايام حين نصل خضاب الظلام وهتف ابو المنذر بالنوام لاخطو في خططها واقضي الوطر من توسطها فادّاني الاختراق في مسالكها والانصلات في سككها الى محله موسومة بالاحترام منسوبه الى بني حرام ذات مساجد مشهوده وحياض موروده ومبان وثيقه ومغان انيقه وخصايص اثيره ومزايا كثيره وقال

صحيفة من المقامات الحريرية، مؤرخة عام ١٢٢٠، وهي محفوظة في مكتبة ژون رايلندس في مانشستر، انكلترا.

فى إيبريا. ويتبعه بفصل عن «العصر الذهبى للحضارة الاسلامية الايبرية»، ثم بجزء ثان عن «اشكال تعبير الحضارة الاسلامية الايبرية» يتضمن تلخيصا لاهم النتائج.
وفى الأبواب الختامية — «الآثار المميزة لحركة اعادة الفتح الاسبانى» و«نظرة عامة عن بقايا وآثر الحضارة الاسلامية فى شبه جزيرة ايبريا» — نتعرف على المؤلف من جانبه الشخصى، إذ يقوم هنا بالتقييم والتعبير عن آرائه.

Peter Dressendörfer, Islam unter der Inquisition. Die Morisco-Prozesse in Toledo. 1575—1610. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Veröffentlichungen der orientalischen Kommission, Band XXVI. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1971.

موضوع هذه الدراسة هو الاسلام ومحاكم التفتيش فى طُلَيْطُلَة Toledo واهميتها تعود الى جانبين، فهى من ناحية تقدم عرضا نقديا لما توصل اليه البحث العلمى حتى الآن وكذلك لمراجعات مصادر هذا الموضوع، بما فى ذلك المصادر العربية. (وبوجه خاص يوجه الباحث فى هذا الصدد نقده الى المؤلفين الاسبان) ومن ناحية اخرى يخرج المؤلف من دراسته الى وجهات نظر جديدة، خالية من التخيلات والانفعالات المسبقة. فالتحمس الشخصى لمادة الدراسة لا يعكر هنا على المؤلف صفاء النظرة، وإنما يساندها ويعززها.
ويحدد المؤلف بيتر درسندورفر P. Dressendörfer لدراسته أربعة موضوعات، هى:
أولا: فرص الاسلام فى المحافظة على نفسه والاستمرار تحت الضغط المسيحى المتطرف بصورتيه التبشيرية والارهابية.
ثانيا: محاكم التفتيش كأداة لتوجيه العمل التبشيرى والتحكم فيه.
ثالثا: مشكلة الطقيه (أى الاعفاء من فروض الدين وتعلماته تحت ضغط الظروف وتوقع الضرر).
رابعا: اسباب التدهور والانكماش الدينى بين «الاندلسيين» (أو مسلمى موريسكوس Moriscos كما يسمون، أى العرب الذين بقوا فى اسبانيا بعد سقوط غرناطة)، مع مراعاة حيدتهم عن المذهب المالكى بوجه خاص.
ويتخذ المؤلف اساسا لدراسته مجموعة من مخطوطات محاكم التفتيش فى طليطلة Toledo تعود الى الفترة بين ١٥٧٥ و١٦١٠، أى الى الاعوام الخمسة والثلاثين الاخيرة من الاسلام فى اسبانيا.
ولا يكتفى درسندورفر بهذه المخطوطات، وإنما يستعين أيضا بملفات قضايا محاكم التفتيش فى بلنسيه Valencia، حتى يتجنب خطر النظرة الانعزالية الى احوال «الاندلسيين» وحتى يتبين — من وجهة نظر اوسع — مدى المقاومة التى ابداها الاسلام بعد وقوعه تحت الحكم الاسبانى، وليعمق بعض الجوانب السوسيولوجية التى خرج بها من دراسته. على أن هذا البعد الجديد لا يغير من نتائج الاحكام التى توصل اليها المؤلف.
وللكثير من التفاصيل التى تضمها الدراسة دلالة خاصة، ولو انها لا تدخل مباشرة فى موضوع البحث. منها على سبيل المثال ما يورده المؤلف من اعتناق بعض العرب من الطبقات الارستقراطية فى غرناطة للمسيحية قبل عام ١٤٩٢ وانضمامهم الى طبقة النبلاء فى قشتاله. فالانتماء الى فئة من فئات الامتياز أى الى خاصة القوم يرفع هنا — كما يقول المؤلف عن حق — من عيب الأصل.

Lexikon der Arabischen Welt. Ein historisch-politisches Nachschlagewerk von Stephan und Nandy Ronart, Artemis-Verlag, Zürich 1972.

«معجم العالم العربى» — دعامة هذا المجلد الألمانى هى «دائرة المعارف المختصرة للحضارة العربية» Concise Encyclopaedia of Arabic Civilization لأستفان وناندى رونرت، وقد روجعت واستكملت بواسطة ف. هوفر Fritz Hofer وه. ى. كورنرومف Hans-Jürgen Kornrumpf وه. ر. سنجر Hans-Rudolf Singer وأ. شتيتر Eckart Stetter ور. لى تورنيو R. Le Tourneau. وأشرف على أعمال التحرير فالتر ف. ملر Walter W. Müller، وساهم كلا من إستفان رونرت وجوستاف فون جرونباوم فى التوجيه واسداء النصح، وقد توفى العالمان الأخيران قبل ظهور المعجم.
ورغم أن قيمة أيه معجم من المعاجم، تبدو أولا جلية بعد فترة من الاستعمال، إلا أننا نستطيع القول، بعد تجربتنا الاستطلاعية الأولى مع هذا المجلد الجديد، أنه يشكل مرجعا ليس له نظير فى اللغة الالمانية.

Fredy Minder und Werner Nigg, Marokko. Vom Rif zu den Hammadas. Kümmerly und Frey. Geographischer Verlag, Bern 1972.

على ورق من القطع الكبير تتقاسم صفحات هذا الكتاب المعلومات والبيانات والاوصاف الرحلية، بجانب العديد من الصور والرسومات الإيضاحية. على أننا نلمس نقصا واضحا فى جميع الأبواب، فلا الأجزاء الإخبارية ولا الصور (التى ساهم فى تحريرها كل من ج. بون Gisela Bonn وه. ى. بشنر Hans Joachim Büchner وف. فراجه Werner Wrage) تؤدى وظيفتها على أفضل وجه. فالعرض المخصص للمدن المراكشية يبدو هزيلا، ونرى مثلا أن بعض الصور التى تبين عالم النبات لا تصور ما يطبع ويميز عالم الطبيعة فى مراكش.

أن قابلنا هذا المؤلف عن مراكش بغيره من المؤلفات المشابهة، مثلا عن نيوزيلند (١٩٧٢)، فسنجد الكثير من الفروق ونلمس أوجه الضعف فى هذا الكتاب. وربما مرجع ذلك، أن مخرجى هذا الكتاب لا تربطهم رابطة وثيقة بالاسلام، كما وهو الحال مثلا عند تيتوس بوركهارت Titus Burckhardt، التى تشهد له مؤلفاته بهذه الرابطة بوضوح.

Rudolf Riedler, Marokko. Städte und Menschen. Mit 12 Farbbildern, 53 einfarbigen Abbildungen und einer Landkarte. Verlag F. Bruckmann, München 1972.

ميزة هذا الكتاب تكمن فى قدرة صاحبه على تصوير انطباعاته وخبراته الشخصية، وعلى توصيل معلوماته الى القارئ بهذه الوسيلة. فما يقوله المؤلف يقوله فى نغمة سرد طبيعية، دون أن يستخدم الصيغ التقريرية. ومحور اهتمامه — الذى يعود اليه فى كل الحالات — هو «الانسان» بهمومه وحدوده التى يصورها من وجهة النظر الاسلامية.

وتبدو دراية المؤلف بالاسلام من الكلمة الافتتاحية التى يصدر بها الكتاب تحت عنوان «بدلا من المقدمة»، وهنا أيضا يختار ريدلر «الطريق الانسانى»، وبالفعل نتبين أن هذا الطريق هو أمن الطرق واصدقها لطرق باب العالم الاسلامى.

وجدير بالتنويه ما يتضمنه الكتاب من صور رائعة، ملونة وغير ملونة، وأن كنا نعتقد أن اختيار الصور كان يمكن أن يكون بشكل آخر.

Titus Burckhardt und Werner Pfister, Marokko. Westlicher Orient. Ein Reiseführer, illustriert. Walter Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1972.

لم يكن لدار النشر Walter Verlag أن تجد خبيرا أفضل من تيتوس بوركهارت Titus Burckhardt لوضع هذا الدليل السياحى عن مراكش. فمؤلفات بوركهارت فى هذا الباب تتمتع بشهرة واسعة.

ويقول المؤلف فى المقدمة أنه لا يريد تكبيل القارئ بما يقدمه من مادة ومن احكام، وإنما يترك له الباب مفتوحا ليكتشف بنفسه ما لا يتطرق اليه بالذكر فى هذا الدليل. على أن هذا التقييد لا يخفى أننا هنا ازاء ادق واشمل دليل باللغة الالمانية عن المملكة المغربية. فبالاضافة الى المساعدة العملية التى يقدمها الكتاب للسواح (عن طريق خرائط المدن وغيرها) فهو فى الواقع مؤلف اجتماعى تاريخى، ليس فقط عن مراكش وإنما أيضا عن العالم الاسلامى.

Tagebuch meiner Reise nach dem Morgenlande 1869. Bericht des preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm über seine Reise zur Einweihung des Suez-Kanals. Herausgegeben von Hans Rothfels. Propyläen-Verlag, Frankfurt, Berlin, Wien, 1971.

«يوميات الرحلة الى الشرق عام ١٨٦٩» — تقرير بقلم ولى عهد بروسيا الامير فردريش فيلهم عن رحلته لحضور حفلات افتتاح قناة السويس — تحقيق هنز روتفلز.

من جديد، عام ١٩٧٠، دار الحديث عن هذه اليوميات، ومن المحتمل أن الامير فردريك فيلهم قد صاغ هذه اليوميات من ملاحظات سجلها اثناء الرحلة.

وقد قام هنز روتفلز H. Rothfels بالاشتراك مع هارتموت فيبر H. Weber بتزويد النص بتعليق يشرح جوانبه وظروفه المختلفة، واصدرت الكتاب دار النشر المعروفة Propyläen-Verlag فى طبعة انيقة.

وهو بالاجمال هدية قيمة الى اصدقاء العالم الشرقى.

Dorothea Duda, Innenarchitektur syrischer Stadthäuser des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die Sammlung Henri Pharaon in Beirut. Mit einer Einführung von Fritz Steppat und einem Beitrag von Benedikt Reinert, Peter Bachmann und Sonia Khuri. Beiruter Texte und Studien, Band 12. In Kommission bei Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1971.

من بين آثار المعمار السكنى الإسلامى تعتبر مجموعة مقتنيات هنرى فرعون من العروض النادرة فى هذا الباب، وليس غريبا أنها من المعالم الأثرية فى العاصمة اللبنانية التى يرحل البعض الى بيروت خصيصا لمشاهدتها. يقدم هذا المجلد الدكتور فرتز اشتبات، أستاذ الدراسات الإسلامية بجامعة برلين، فيستعرض الخطوط العريضة لقصة بيت فرعون. ثم تقدم دوروتيا دودا عرضا مفصلا لهذا البيت بحجراته واقسامه واجنحته وما يضمه من منقولات وتحف عربية، وتشير فى هذا العرض الى العلاقة بين هذه الأشياء وبين فن المعمار السكنى فى المدن العربية.

أما المكتوبات على الدعامات وعلى الأسقف والمشاكى والأبواب فقد قام بقراءتها وتسجيلها ثلاثة من علماء الاستشراق. ويلفت النظر هنا خاصة كثرة استخدام أشعار البوصيرى، التى اتخذت قصيدته المعروفة «البردة» منذ قرون «كورد» ينشد فى الاذكار و«كتيمة» تمنع من الأذى. فهذه الكتابات وحدها تعطينا صورة حية عن جوانب التدين فى القرون الماضية. وتمتاز شروح دوروتيا دودا بالحيوية والدقة، بحيث قد لا تحتاج الى الصور العديدة التى يضمها المجلد حتى نتخيل صورة هذا البيت الفريد. فصاحب هذا البيت قد جمع الكثير من التحف النادرة، وصاغها عين واعية فى اطارها الحالى، بحيث أن الزائر يتخيل أنه فى دار عربية كلاسيكية قديمة. كذلك لوحظ أن تكون التدميات التى ادخلت على المنزل متناسبة مع هذا الإطار الكلاسيكى العام.

فهذه الدار هى قطعة من فن العمارة السكنية الإسلامية فى الحضر.

Udo Steinbach. Ḏāt al-Himma. Kulturgeschichtliche Untersuchungen zu einem arabischen Volksroman. Freiburger Islamstudien. Band IV. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1972.

بعد الاهتمام الكبير الذى لقيه الأدب الشعبى العربى بين علماء الاستشراق فى الماضى، وفى مقدمته الأثر الخالد ألف ليلة وليلة، نلاحظ فى السنوات الأخيرة عودة الدارسين فى الغرب الى البحث فى هذا الفن وفى أصوله الحضارية ومصادره وأنماطه. والكتاب الذى بين أيدينا كان أصلا رسالة للدكتوراه، وموضوعه قصة فاطمة ذات الهمة أو سيرة الأميرة ذات الهمة. ولا يقتصر المؤلف هنا على بحث هذه السيرة الرئيسى، وهو النزاع بين العرب المسلمين والبيزنطيين المسيحيين، وإنما يعالج أيضا العناصر والجوانب الفنية التى يقوم عليها هذا العمل الروائى.

فى المقدمة يعرض المؤلف لنتائج البحوث فى هذا الباب ولمادة السيرة، ثم يتناول تفصيلا بحث الصلة بين الأدب الشعبى والتاريخ، ويوضح كيفية انعكاس الفهم والوعى الذاتى لمسلمى الطبقات المتوسطة والدنيا على هذا النمط الأدبى الشعبى. فالمسلمون فى هذا اللون الروائى الشعبى — وكما يبدو من سيرة الأميرة ذات الهمة — ينظرون الى التاريخ كحلقات متتابعة منصرمة من تطور ونمو الامة الإسلامية.

فى أبواب منفصلة يحلل المؤلف بعد ذلك أوجه هذه السيرة المختلفة، فيعرض لفكرة الخلافة ولتصوير الجهاد فى سبيل الله، ثم لأسس الدين والعقيدة كما تبدو لرواى القصة. وموضوع السيرة الرئيسى، كما أشرنا، هو الحروب العربية البيزنطية ودور بنى كلاب فيها، ولهذا كانت صورة الروم والمسيحية فى هذه السيرة من الموضوعات التى تهم القارئ والباحث. وبالفعل نرى المؤلف يحاول رسم هذه الصورة من خلال اللمحات والإشارات والتفاصيل العديدة الواردة فى هذا العمل الروائى الشعبى.

فى الأبواب الاخيرة يعرض المؤلف لعلاقة الإنسان بالبيئة والعالم المحيط، ويدرس الأساليب الفنية المستخدمة فى السيرة من شعر ونثر وقصص شعبى Volkssage، ثم يختم البحث بعقد مقارنة قصيرة بين سيرة الأميرة ذات الهمة وبين رواية بيزنطية مماثلة.

وجدير بالتنويه أن سيرة الأميرة ذات الهمة قد لاقت أيضا بين الدارسين العرب اهتماما كبيرا، كان أبرزه تلك الدراسة التى قدمتها الدكتورة نبيلة إبراهيم عن هذه السيرة. على أن دراسة الدكتورة نبيلة ابراهيم تدخل تحت باب الدراسات المقارنة، إذ تقارن فيها بين سيرة الأميرة ذات الهمة وملحمة ديجينيس، وتدرس أوجه التلاقى والخلاف بين الأدب الشعبى العربى والأدب الشعبى البيزنطى.

Frühe mu'tazilitische Häresiographie. Zwei Werke des Nāšiʾ al-Akbar (gest. 293h) herausgegeben und eingeleitet von Josef van Ess. Beiruter Texte und Studien, Band 11, in Kommission bei Franz Steiner, Wiesbaden 1971.

فى ميدان الفقه الدينى فى فجر الإسلام يعتبر جوزف فان إس J. van Ess بين طليعة علماء الاستشراق. وهو هنا يحقق مؤلفين مجهولين من مؤلفات الناشئ ويعرف بجوانب تكاد تكون مجهولة من حياة هذا العالم والشاعر، الذى تضاربت حوله الاراء وذهب فيه الباحثون مذاهب شتى. ففان إس يحقق هنا كتابى «أصول النحل» و «كتاب الاوسط» للناشئ.

فى الشق الأول من الكتاب يتوقف المحقق عند حياة الناشئ واعماله ثم يتناول بالعرض والتحليل نص هذين المؤلفين. ويتطرق بالتفصيل الى ما يتضمناه — وخاصة «كتاب الاوسط» — من مادة وفيرة عن مختلف الفرق الاسلامية والطوائف المسيحية. ويلفت النظر فى هذا القسم ما يبذله المحقق من جهد لتتبع خيوط الاخبار الى اصولها الأولى ثم محاولته تقريب آراء الناشئ وشرح مذاهبه. أما وان الناشئ ينتمى الى المعتزلة، فيبدو واضحا من هذا التحليل. ويجد المشتغل بتاريخ الكنيسة مادة وفيرة فى هذا القسم كما فى نص الناشئ. ولا يغفل فان إس هنا رؤيا الناشئ للعلوم الاغريقية القديمة ويحاول تقصى مصادرها ومنابعها.

ويزيل فان إس الشق الثانى من الكتاب الذى يتضمن النصين المحققين بملحقا يتضمن العديد من الشواهد من المصنفات العربية عن أراء الناشئ الفقهية كما يتضمن قائمة بأشعار الناشئ التى نقلتها الينا المصادر منذ القرن العاشر الميلادى. ويختم فان إس كتابه بثبت المراجع وبقوائم الاعلام والموضوعات وغيرها.

Dietlind Schack: Die Araber im Reich Rogers II. (Phil. Diss. Berlin 1969)

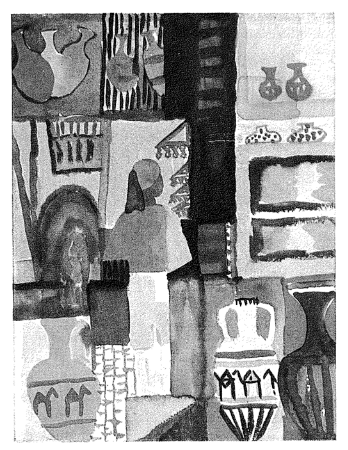
فى نهاية القرن الحادى عشر الميلادى، بعد انقراض دولة الكلبيين الاسلامية، خضعت صقلية لحكم النرمان (النرمانديين) القادمين من جنوب ايطاليا، وبذلك انتهت سيطرة العرب فى الجزيرة التى استمرت مئتى عام. ولكن المسلمين عاشوا فى صقلية قرنا ونصف قرن بعد الفتح النرمانى.

هذه الرسالة الجامعية، التى نالت بها المؤلفة اجازة الدكتوراه من جامعة برلين، تدرس التقاء الحضارة النرمانية والبيزنطية مع الحضارة الإسلامية فى الجزيرة كما تدرس حياة العرب تحت حكم أهم ملوك النرمان روجر الثانى (بالايطالية روجيرو Ruggero وبالعربية عرف بأسم راجار أو روجر). والمؤلفة بهذا البحث تملأ ثغرة أهملها المشتغلون بعلم التاريخ طويلا لعدم المامهم باللغة العربية.

منهج البحث هو المنهج الوصفى، الذى يكتفى بتصوير الظواهر، وأداته الرئيسية هى المقارنة الدقيقة بين المصادر العربية واليونانية واللاتينية عن هذه الحقبة، والأستفادة بوجه خاص من كتب الرحلات العربية والأنباء التى نقلها الينا المؤرخون العرب عن المسلمين فى صقلية. ولا شك أن النتائج التى تصل اليها المؤلفة تصحح الكثير من التصورات الشائعة عن دور العرب بعد الفتح النرمانى.

كان العرب فى أيام روجر الثانى (١١٣٠ — ١١٥٤) يشكلون نصف سكان صقلية، وكانوا كغيرهم من سكان الجزيرة ينقسمون الى طبقات بين الريف والمدينة. فى الريف نجد طبقة الأجراء العاملين بالزراعة، التى عرفت احيانا بأسم «الحرش» أو «الحشان»، بجانب طبقة الزراع العرب الأحرار، الذين لا يخضعون لمالك الأرض. على أن الأجراء كانوا أيضا يتمتعون قانونيا بحق الملكية والإرث ويمارسون شعائرهم الدينية علنا. أما فى المدن فقد عاش العرب عصر ازدهار، فكانت لهم أحياؤهم وأسواقهم ومساجدهم وقضاتهم، وتكونت منهم طبقة من التجار الأثرياء وأصحاب الأملاك. على أننا لا نعثر على أية شواهد تشير الى وجود صلات أو روابط بين العرب فى المدنية وغيرهم فى الريف. ويبدو أن التفاوت الطبقى بين المجموعتين كان اكبر وأبعد أثرا من رابطة الانتماء القومى.

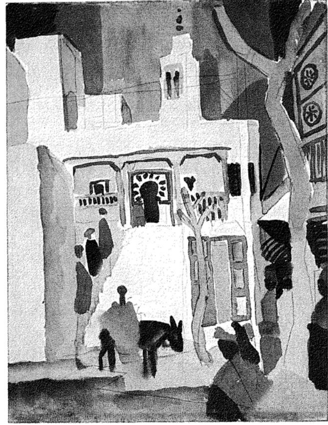
بعد الفتح النرمانى احتفظ الحكام الجدد بالأنظمة والمجالس الادارية العربية، وعهدوا بادارة القسم اكبر منها الى العرب. كان روجر الثانى أبرز ملوك النرمان الذين استعانوا بالمسلمين فى الإدارة وفى ترقية العلوم والفنون. فتولى العرب فى عهده المناصب الهامة. وكلف راجار الجغرافى العربى عبد الله الأدريسى بتأليف كتاب فى تخطيط البلدان ووضع خريطة جديدة للعالم حفرت على لوحة كبيرة من الفضة . ونتبين من فصول المؤلفة عن المؤثرات العربية فى حياة روجر الثانى مقدار تقديره للفن العربى، بل ومحاكاته لملوك العرب فى الكثير. كان لروجر مصنعا عربى الأصل «للطراز» فى بالرمو. فى هذا المصنع صنع لنفسه «برنسا» رائعا طرزت حواشيه بالحروف الكوفية، اصبح فيما بعد من الشعائر الرسمية المستخدمة فى حفلات تتويج القياصرة الألمان.



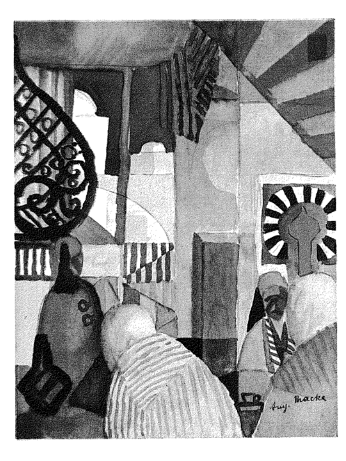
اوكوست ماكه، تاجر واباريق، ١٩١٤.



اوكوست ماكه، امام الجامع، ١٩١٤.



اوكوست ماكه، في السوق، ١٩١٤



اوكوست ماكه، في السوق، ١٩١٤.

هذه الدراسة عن العرب فى عهد روجر الثانى تبرز دور العرب الحضارى الكبير فى صقلية، وتتميز بتحررها من الأفكار المسبقة، إلا أننا نلمس نقصا واضحا فى مصادر المؤلفة عن العالم الجغرافى الشهير الأدريسى، كمانفتقد إية اشارة الى كتابات مارتينو ماريو مورينو عن المسلمين فى صقلية (انظر منشورات الجامعة اللبنانية — قسم الدراسات التاريخية — رقم ٤).

(ن. ن.)

Bibliographie der Afghanistan-Literatur 1945–1967, 2 Bd. Arbeitsgemeinschaft Afghanistan und Deutsches Orient-Institut; Hamburg 1969.

يضم هذا الكتاب فى جزئيه عرضا وافيا لما نشر فى الاعوام الخمس والعشرين الاخيرة من كتب ومجلات عن الأفغانستان. يختص الجزء الاول بما نشر فى هذا الباب باللغات الاوروبية، بينما يتناول الجزء الثانى ما نشر فى غيرها من اللغات، علاوة على ملحق مكمل للجزء الاول. والجزءان مقسمان تقسيما موحدا، يبدأ كل منهما بثبت الكتب فى فروع الاقتصاد المختلفة، ثم السياسة، والعلوم الاجتماعية، والاثنولوجيا، والدين، والفن واللغة والأدب، والتاريخ، والجغرافيا، وعلوم الصحة، ثم علوم النبات والحيوان، وكتب الرحلات والتراجم وينهى كل منهما بعرض سريع لاهم المنشورات الدورية. ويضم كل جزء قائمة باسماء المؤلفين.

والكتاب بهذا يعتبر ذا فائدة شاملة، ويفتح آفاقا للغويين ودارسى الادب بما يقدمه من بيانات مستفيضة عن الانتاج الادبى الافغانى بالفارسية وبالباشتو (وأن كانت اغراض الكتاب تقف دون تحقيق ما ننشده من بيانات مختصرة مجملة عن تاريخ حياة المؤلفين الافغان). ولا يهمل هذا المرجع البيليوغرافى أيضا ما نشر بالعربية عن أفغانستان وما ترجم من كتب الادب العربى الحديث الى الفارسية والباشتو فيها، ومنها مؤلفات لخليل جبران وتوفيق الحكيم وغيرهم.

ونأمل أن لا يقف هذا الثبت عن هذا الحد، وأن يستمر استكماله فى السنين القادمة، فهو بلا شك مرجع هام وركيزة تسهل للباحثين متابعة ابحاثهم عن هذا البلد.

Pierre Centlivres, Un bazar d'Asie Centrale. Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 1972.

Micheline Centlivres-Demont, Une Communauté de potiers en Iran, Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 1971.

نشرت فى الشهور الأخيرة فى المانيا هاتين الدراستين عن إيران فى قطع من الحجم الكبير. إلا أن عنوانهما المتواضع لا يوحى ولو عن قريب بغزارة المادة المعروضة.

قامت ميشيلين سانليفر M. Centlivres بدراسة منطقة ميبود بأقليم يزد فى إيران الوسطى، حيث تعيش مجموعة من صانعى الفخار منذ زمن بعيد. ولا تقتصر سانليفر على تفصيل الجوانب العملية لصناعة الفخار مثل المواد المستخدمة والاشكال والطلاء والنقوش والزخارف، وإنما تتطرق أيضا الى الاسعار ومناطق التسويق واجمالا الى التكوين الاقتصادى والاجتماعى لهذه البقعة بما فى ذلك العلاقات العائلية وحالة التغذية والصحة العامة. وتعالج سانليفر التكوين الحرفى فى المنطقة كما تعالج المذاهب والتصورات الدينية فيها.

ويضم مؤلفها عددا كبيرا من الرسوم التى تشرح الجوانب العملية، وقاموسا صغيرا بالمصطلحات الفنية تفيد دراس الفارسية الحديثة ودارس اللغة الكلاسيكية على حد سواء. بهذه الدراسة التحليلية التى تقدمها هذه العالمة السويسرية يتضح مغزى الكثير من تعليقات الكتاب فى العصر الوسيط.

بنفس المتعة والفائدة يتناول القارئ دراسة بيير سانليفر التى يعالج فيها تنظيم سوق طاشقورغان فى شمال أفغانستان. فى البداية يصف سانليفر موقع المكان ثم ينتقل الى تكوين منطقة السوق ومنها الى المؤسسات الادارية فى المكان، ثم يورد المهن المختلفة فى هذه البقعة — من تجار جملة وتجار قطاعى ومن تجارا مقيمين ومتجولين ويعالج الحرف المختلفة — من صناعة معادن واخشاب ومن ورش تقوم باعمال الاصلاح ومن محلات لبيع المواد الغذائية ومن مطاعم (بما فى ذلك مشاوى السمك الاربع فى المنطقة).

ينتقل المؤلف بعد ذلك الى وصف وتصوير الحياة فى السوق، من تقسيم الايام والنهار حسب اوقات الصلاة وحسب فصول السنة والاعياد، ثم يصف طرق التعامل ويورد بيانا بالموازيين والمكاييل. ويخصص سانليفر فصلا خاصا للحياة الاجتماعية — من التكوين العائلى مارا بالتنظيمات المهنية والعوائد الدينية والفولكلور وغيرها. ويختم سانلفير كتابه — كما تفعل زوجته فى مؤلفها — بعرض اجمالى للتطور والتخطيط الاقتصادى فى المنطقة.

ويشمل هذا الكتاب ثبتا وافيا بالمراجع ومجموعة كبيرة الرسوم والخرائط ثم قاموسا بالاصطلاحات. ورغم ان الدراسة تقتصر على مكان واحد ناء الى حد ما، فهى تحوى تفاصيلا كثيرة عن الحياة الاجتماعية والدينية المميزة لطاشقورغان، وتلقى بذلك الضوء على غيرها من بقاع المنطقة.
ولا شك من قيمة هاتين الدراستين للمستشرق ولمؤرخ تاريخ الفن ولدارس علم الاجتماع. وفى كلاهما سيجد المتخصص فى تاريخ الادب وفى علم الشعوب مادة هامة.

Afghanistan. Natur, Geschichte und Kultur. Staat, Gesellschaft und Wirtschaft, herausgegeben von Willy Kraus. Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel 1972.

بهذا المجلد أنجزت مجموعة أبحاث الأفغانستان عملا ممتاز. فهى تقدم هنا فى أكثر من ربعمائة صفحة — مزودة باثنين وثمانين لوحة واحدى عشرة خارطة — صورة للأفغانستان، تستعرض فيها هذا البلد من مختلف أوجهه. وقد تكفلت الدقة والعمق فى جميع الأبواب، إذ اسندت مهمة التأليف الى مجموعة من الخبراء.
وينقسم الكتاب الى خمسة اجزاء، فى بدايتها الجزء الخاص بالجغرافية الطبيعية للمكان، وفيه يتدرج البحث من جيولوجية المنطقة الى عالم الحيوان وعالم النبات الى آخر هذه الأقسام. ولعل المسافر الى هذا البلد يستفيد بما يصادفه هنا من عرض للجغرافية الطبية أى للامراض المستوطنة والظروف الصحية. ويعالج الجزء الثانى من الكتاب حضارة وتاريخ هذا البلد، سواء منه التاريخ القديم والتاريخ الحديث، وفيه تستعرض الآثار الحضارية قبل الإسلام وبعده. وتقدم لمحة عن الأدب الافغانى — المكتوب بالفارسية والباشتو— وعن الموسيقى الافغانية. وقد يأسف المهتم بتاريخ الأدب لقصر هذا القسم، على أن التحديد فى مثل هذا الإطار طبيعي ولا سبيل عنه.
ويختص الجزء الثالث بالإنسان والمجتمع، أى بالمجموعات السكانية المختلفة وبصور الحياة المتوارثة واتجاهات التغيير الاجتماعى. ويقدم الجزء الرابع عرضا لنظام الدولة والنظام الاقتصادى ولمشاكل التخطيط والتعليم والصحة العامة. أما الجزء الخامس والأخير فيزود القارئ بمعلومات عن طريقة الكتابة ونظام «المقاييس والأوزان» ويتضمن لوحة زمنية ومختصرا ببعض النصائح الطبية وتعريفا قصيرا بأنواع السجاد الأفغانى واخيرا ثبتا بالمراجع.
ولا نذهب بعيدا إن قلنا أن هذا المجلد فى مجموعه يكاد يكون مثاليا فى معالجته لهذا الموضوع الواسع المتشعب، ولعله يجتذب فى هذه الصورة الكثير من القراء ... وحبذا لو عولجت بلدانا إسلامية أخرى على هذا المنوال.

Farhad Sobhani, Persisch-Deutsches Wörterbuch. Walter de Gruyter Verlag. Berlin und New York, 1971.

يختص هذا القاموس باللغة العامية، ويستهدف بالتالى أغراضا عملية، ويضم ما يقرب من عشرة آلاف كلمة فارسية، مكتوبة ايضا بأحرف النطق الالمانية المقابلة بالاضافة الى المعانى الالمانية، ومرتبة حسب الابجدية الفارسية، ولهجة النطق التى يختارها المؤلف هى لهجة مدينة طهران.
ويبدو الطابع العملى لهذا القاموس واضحا أيضا فى الصيغة المبسطة التى يصوغ بها المؤلف «ارشادات قراءة وكتابة الكلمات الفارسية».
ودلالة الاهداء واضحة وهو: «تفاهم الشعوب». وتتميز مؤلفات سبحانى عامة بهذا الهدف. ولا يسعنا فى النهاية إلا أن نزكى هذا المؤلف الجديد بحرارة.

Friedrich Krefter, Persepolis-Rekonstruktionen. Der Wiederaufbau des Frauenpalastes. Rekonstruktion der Paläste. Modell von Persepolis. Teheraner Forschungen. Herausgegeben vom Deutschen Archäologischen Institut. Abteilung Teheran. Gebr. Mann Verlag, Berlin 1971.

يجمع البرفسور فردريش كريفتر Friedrich Krefter بين الدقة العلمية البالغة وبين قدرات الرسام الموهوب، وهما مهارتان يندر أن تجتمعا فى أيامنا.
وكريفتر هو آخر مساعدى عالم الآثار الكبير ارنست هرتزفلد Ernst Herzfeld (١٨٧٩ — ١٩٤٨) الاحياء، الذى بدأ عام ١٩٣١ بالحفريات فى برسبوليس بايران. فلصاحب هذا المجلد المام واسع بنتائج الحفريات فى برسبوليس حتى الوقت الحاضر. ونراه هنا فى محاولته أن يرسم نموذجا لما كانت عليه قصور تلك المدينة القديمة يلتزم بحذر الباحث العلمى، ولا يشتط فى التكهن والتخيل. واجمالا تجتمع لهذا المؤلف الجديد جميع الشروط والاسباب، بما فى ذلك أيضا الشكل المطبعى المناسب.

Karl Steuerwald, Türkisch-Deutsches Wörterbuch. Verlag Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1972.

يعرف المستشرق دراسات كارل اشتويرفالد Karl Steuerwald الممتازة عن تطور اللغة التركية الحديثة («دراسات عن اللغة التركية المعاصرة» (Untersuchungen zur türkischen Sprache der Gegenwart, 1963—1966) بما تقدمه من مادة غنية للباحث اللغوى. ولذا ليس من الغريب أن ينتظر الاستشراق صدور قاموس اشتويرفالد باهتمام كبير. والواقع أن المتصفح لهذا المعجم الكبير سيجد توقعاته فى نصابها. فهو من حيث الحجم يشغل ١٠٥٧ صفحة ويبلغ بذلك ضعف حجم اكبر معجم تركى — المانى حتى الآن، ثم أنه يورد معانى المفردات — كما يبدو لنا بعد النظرة الاولى — فى احكام واتقان تام. وميزة هذا المعجم المزدوج أنه يشمل جميع ابواب اللغة، ولا يقتصر على التركية الحديثة فحسب، وإنما يورد المفردات اللغوية القديمة، ويوسع فى ادخال المصطلحات والتعابير والأماثيل بدرجة لا نصادفها فى أى معجم مشابه.

فكل من يدرس التركية، وأيضا كل تركى يتعلم الالمانية سيجد فى هذا المعجم الممتاز عونا ودليلا امينا، وبه يستغنى الطالب عن كل المعاجم السابقة فى هذا الميدان.

Dietrich Brandenburg, Samarkand. Studien zur islamischen Baukunst in Uzbekistan, Zentralasien. Mit 7 Karten, 30 Abbildungen im Text und 82 Abbildungen auf 40 Bildseiten. Bruno Hessling Verlag, Berlin 1972.

يتابع براندنبورج مؤلفاته عن فن العمارة الإسلامى. وقد سبق وأشرنا فى أعداد سابقة من المجلة الى مؤلفيه: «فن العمارة الإسلامى فى مصر» و«تاج محال فى آگرا».

أما هذا الكتاب الجديد فيدرس فيه الفن المعمارى فى «سمرقند». وكما هو الحال فى أعماله الأخرى، يبدأ براندنبورج بلمحة تاريخية عامة، (يستعرض فيها هنا الفن المعمارى فى ازبكستان) ويتبعها بالقسم الرئيسى الوصفى والتحليلى، وفيه يعالج بصورة خاصة الطابع المميز للفن المعمارى فى وسط آسيا، الذى يبرز فى تشكيل القباب وفى الأشكال الزخرفية المستخدمة. ويستعين المؤلف الى مدى بعيد بالأبحاث السابقة وفى مقدمتها أبحاث علماء تاريخ العمارة السوفيت. ويعتبر فى هذا الصدد ثبت المراجع السوفيتية المتعلقة بهذا الموضوع كسبا كبيرا، لم يكن من السهل تحقيقه. ويعترف المؤلف بجهود السوفيت فى إعادة ترميم هذه الأعمال التاريخية الهامة. فانجازاتهم الضخمة فى هذا الباب لا تحتاج الى بيان ولا تتطلب أكثر من زيارة هذه الآثار ومشاهدتها على الطبيعة. فبراندنبورج لا يذهب مذهب غيره من الدارسين الغربيين، الذين كثيرا ما قللوا من أهمية هذه الجهود، وأحيانا أسقطوها كلية من الحساب.

M. Yegar, The Muslims of Burma, A Study of a Minority Group. Schriftenreihe des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg. Wiesbaden, Otto Harrassowitz 1972.

من المعروف أن جمهورية بورما تضم أقلية إسلامية تعادل ٤٪ من مجموع السكان البالغ عددهم نحو ١٥ مليون نسمة. على أن المكتبات تكاد تخلو من دراسة وافية جامعة لهذه الأقلية ودورها الدينى والسياسى. لهذا نشعر بالفضل حين نتصفح هذه الدراسة الجديدة، فهى تقدم لنا عرضا واضحا بيننا للمسلمين فى بورما، تدعمه معرفة المؤلف الوثيقة بظروف الموقف الراهن الذى تحيا هذه الفئة فى ظله.

ولا بد من التمييز بين مسلمى بورما، من سكان هذا البلد الأصليين، وبين أولئك المهاجرين اليها مؤخرا من الهند. فهذه الفئة الأخيرة من المسلمين تحتل مركز هاما فى ميدان الاقتصاد والتجارة، ثم أنها تؤكد روابط الصلة التى تربطها بموطنها الأصلى الذى وفدت منه (على سبيل المثال عن طريق حفاظها ورعايتها للغتها الأصلية الاردو). ولهذا الوضع الخاص ظلاله، إذ ترتبت عنه كثيرا حزازات وتوترات بين هذه الفئة وبين بوذى بورما، وأيضا بينها وبين المسلمين الآخرين. وفى بعض الحالات تفجر هذا التوتر وأخذ صورة صراع داخلى مباشر، لعب فيه خاصة مسلمو أقليم أراكان دورا رئيسيا. فلهذه المنطقة التى تقع على حدود بنغال الشرقية تاريخ خاص، إذ نزلها المسلمون فى العصور الوسطى واقاموا بها وكان لها أدب إسلامى له طابع متميز، ومؤخرا بذلت مساع تهدف الى ضمها الى الباكستان.

ويدهش المرء من كثرة المنظات الإسلامية فى بورما، وإن كان من الملاحظ أنها غالبا لا تميل الى التعاون مع بعضها البعض. ورغم الحزازات بين المسلمين والبوذيين، التى زادت حدتها بوضوح بعد حصول بورما على استقلالها عقب الحرب العالمية الثانية، فالمسلمون ممثلون فى وزارة بورما بثلاثة وزراء، بينما لا تتجاوز نسبتهم اكثر من ٤٪ من مجموع السكان.

واجمالا فهذا الكتاب، بما يحتويه من مادة غزيرة، يسد ثغرة فى معارفنا عن الإسلام فى جنوب آسيا. ونأمل أن تتناول دراسات تالية من هذا النوع أحوال الأقليات الإسلامية فى دول جنوب وشرق آسيا الأخرى.

◄ لوحة تحتوى على الآية القرآنية: «وان يكاد الذين كفروا ليزلقونك بأبصارهم لما سمعوا الذكر ويقولون انه لمجنون . وما هو الا ذكر للعالمين» (سورة القلم، آية ٥٢ و ٥٣)، ويقراء هذه الآية للدفاع عن اصابة العين.



FIKRUN WA FANN 20

